

الفنون الشعبية



العدد ٥٨ - ٥٩

يناير - ديسمبر ١٩٩٨

الثمن ٢٠٠ قرش

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفهرس

العدد ٥٨ - ٥٩ يناير - ديسمبر

١٩٩٨

● الرسوم :

من كتاب «سير ورسوم شعبية»
اختيار المادة المصورة:

الفنان: محي الدين اللباد

تصوير:

الفنان: بكال الدين خليفة

اللجنة الدولية للصليب الأحمر
(القاهرة)

● الإخراج:

عيسى عبد الواحد

● السكرتارية الفنية:

نادية السنوسي
دعاء مصطفى كامل

● التنفيذ:

مصطفى محمد علي
سمير خليل
عكام الجديب

● صور الغلاف:

الفنان: عصمت داوودستاني

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٢ / ١٩٨٨

الصفحة

الموضوع

- ٣ اعتذار واجب
- المحرر
- ٤ هذا العدد
- التحرير
- ٨ حماية التراث الشعبي - دور مستقبلي لعلم الفولكلور
- د. محمد الجوهري
- ٢٤ إعادة إنتاج الموروث الشعبي في المسرح الشعري العربي الحديث
- د. وليد منير
- ٣٦ صورة الطفل في الحكاية الشعبية الشفوية أو المكتوبة
- د. غرام مهنا
- ٤٢ الحكاية الشعبية الأوروبية في العصور الوسطى
- تأليف: فالترارد وماتياس فونر
- ترجمة: أحمد فاروق
- ٥٨ أصل الحكاية: محاولة التعرف على أصول بعض حكايات ألف ليلة وليلة
- إبراهيم كامل أحمد
- ٦٦ حكايتان شعبيتان من التوبة المصرية
- عمر عثمان خضر
- ٧٨ حكاية شعبية هندية
- تأليف: أ. ك. راماتوجان
- ترجمة: رافت الدويري
- ٨٠ صديق البطل في سيرة عنترة بن شداد
- مصطفى شعبان جاد
- ٨٤ أمثالنا العامة مدلولها وترجمتها
- د. هالة عبد السلام عواد
- ٩٦ الاختلالات الرمضانية في مصر في العصر الحديث: دراسة تاريخية وميدانية
- د. شوقي عبدالقوي عثمان حبيب
- ١١٤ العادات والتقاليد العربية في رمضان
- مدور عبدالمعطي
- ١١٨ الفجر يعرفون الرثدو
- د. محمد عمران
- ١٢٢ العناصر الإيقاعية في الموسيقى الشعبية المصرية
- د. تيمور أحمد يوسف
- ١٣٢ الكرج
- د. علاء عبدالهادي
- ١٣٦ خمسة مؤلفين مسرحيين حول سيرة الزير سالم
- إبراهيم حلمي
- ١٤٠ الصلات بين مصر وسلطنة عمان في الأدب الشعبي العماني
- يوسف الشاروني
- ١٤٤ خرافات الهاوسا وعاداتهم
- محمد عبدالرأحد محمد
- ١٤٨ حضرة علي زين العابدين «دراسة ميدانية»
- حسن سرور
- مكتبة الفنون الشعبية :
- ١٦٥ وحدة تاريخ مصر
- توفيق حنا
- ١٧٣ الموت دعوة للحياة
- محمد سيد محمد عبدالقوتوب
- جولة الفنون الشعبية:
- ١٧٩ إبداعات عصمت داوودستاني التشكيلية
- محمد فتحي السنوسي
- ١٨٤ رؤى تشكيلية مستوحاة من أبواب سيناء
- عواطف محمود سلطان
- ١٩٠ This Issue

اعتذار واجب

تحدث أحياناً أخطاء يصعب معرفة أسبابها، أو تفسيرها، أو فهمها، أو حتى الاعتذار عنها. وهو ما حدث في صدر العدد السابق من المجلة؛ إذ اقتضى الأمر تغييراً في أماكن وضع أسماء أسرة التحرير، وكان أن نسي واحد من عمد هذه الأسرة، هو الأستاذ فاروق خورشيد وصدر العدد ولم نلتفت إلى هذا الذي يصعب على أن أسميه.. هل هو سهو منا؟! هل هي ثقة زائدة بالذات من أنه لا يمكن أن يقع شيء من ذلك، لأنه لم يحدث من قبل؟! هل هو تقصير من جانبنا في المراجعة والتدقيق؟! هل.. هل.. هل.. سلسلة من التساؤلات لا تنتهي؛ لكنها لا تصل بنا إلى إجابة مريحة أو شافية، بل ربما لو كانت واحدة منها صحيحة لكان أسوأ من الخطأ نفسه.

كان موقفاً سخيلاً عندما اكتشفنا هذا الخطأ - غير المقصود بالطبع - وأصابنا جميعاً حزن عميق لا نعرف كيف نداريه، وإحساس بخطأ جسيم لا نعرف كيف نبرره.. حتى أخرجني الصديق الأستاذ صفوت كمال من هذه الحالة، عندما قال: أتعرف أن هذا الموقف مر، ويمر بنا كثيراً.. ألم تبحث مرة عن نظارتك، وتقلب الدنيا بحثاً عنها، وأنت تضعها على عينيك.. ولسبب ما نظن أنك فقدتها أو نسيتها في مكان ما.. لشدة انشغالك بها..

أحسست براحة كبيرة، وأعجبتني التشبيه، لأن هذا بالتحديد هو موقع الأستاذ فاروق خورشيد بالسبب لنا.

المحرر

هذا العدد

يستهل دراسات هذا العدد الأستاذ الدكتور محمد الجوهري بدراسة عنوانها «حماية التراث الشعبي .. دور مستقبلي لملم الفولكلور»، ويتعلق فيها من أن عناصر التراث الشعبي أخذت في التواري شيئا فشيئا أمام زحف التصنيع والتحضر وظروف العصر. وهذه الصورة العامة - التي تختلف في سرعتها ودرجتها من دولة إلى دولة، ومن منطقة إلى أخرى في الدولة الواحدة، بل ومن طبقة إلى طبقة ثانية، تجعل من قضية حماية التراث وصونه مطلباً عالمياً، تجمع عليه كل الشعوب، وتهتم به كل الدول والمؤسسات.

بيد أن ثمة أسئلة كثيرة تطرح نفسها بمجرد التلّو إلى هذا الموضوع، ومنها - على سبيل المثال - ماذا نحمل من عناصر التراث؟ وماذا فعل عند اختفاء عنصر تراثي تقليدي؟ وما العمل حيال العناصر المستحدثة؟ خاصة إذا ما عرفنا أن الاستحداث والتجديد في هذه العناصر لم يسر دائماً في خط واحد، ولم يتخذ في كل الأحوال اتجاهها واحداً. وفي الحقيقة تطرح قضية حماية التراث، في مثل هذا الموقف، من التساؤلات أكثر مما تقدم من الإجابات، لكنها - وهذا هو الأهم - تثير الكثير من القضايا العلمية الجديرة بالبحث والدريس والتأمل، وهو ما توقفتنا عليه هذه الدراسة، حتى تتأني عمليات صون الفولكلور وحمايته على أساس علمي رصين.

وفوق ذلك، وبسبب منه أيضاً، يقدم لنا الأستاذ الدكتور محمد الجوهري موجزاً لبلود الاتفاقية الدولية لصون الفولكلور، وأهم المناقشات والاعتبارات التي أثّرت تعليقاً على هذه البلود، ثم يقدم لنا نص الاتفاقية كاملاً، حتى يمكننا أن نكتبين منه أن بعض الملاحظات التي أبديت قد قبلت وتم تبنيها في النص، وبعضها قد التفت عنه المجتمعون؛ ولكنه يمثل في جانب منه نظرة علمية، يمكن أن تهم بعض المتخصصين بدرجة أكبر، وقبل هذا وبعد هذا، فإنه يوفقنا على طبيعة الفكر الذي صدرت عنه هذه الاتفاقية، ويعطينا صورة جلية وواضحة له.

يلي ذلك دراسة الدكتور وليد منير «إعادة إنتاج الموروث الشعبي في المسرح الشعري العربي الحديث». وفيها يؤكد على أهمية المعرفة الشعبية وفاعليتها الأصلية؛ بوصفها امتداداً لخصوصية الروح الثقافي لمجتمع معين، أو لأمة معينة، وقدره الإبداع الشعبي على احتواء الشروط التاريخية ومجاوزتها في الوقت نفسه، مما يجعل الموروث الشعبي، بما يحمله من أفكار ومعتقدات وقناعات، صالحاً للإفادة منه، والامتنال له، في لحظات لاحقة مختلفة. ومن هنا يعاد إنتاجه مرة بعد أخرى، ويصوّر متعددة في الشعر والرواية والقصة والمسرح؛ فهذه الأنواع الأدبية تثري عوالمها، حين تلجأ إلى ذلك، عبر الإدماج الفعال بين الخبرة الفردية والخبرة الجماعية، بين جماليات الإبداع الذاتي وجماليات الإبداع الشعبي، بين الرؤية الخاصة والرؤية المشتركة.

على أنه من بين هذه الأنواع الأدبية يركز الدكتور **وليد منير** دراسته على المسرح الشعري، مبرزاً لأهم خصائص الموروث الشعبي التي تستدعي في الدراما الشعرية، وأهميتها لفنون (التعلييل، والكلمة، مقدماً لنا تفسيراً يستنبط آليات التكليف الشعري للموروث الشعبي في بعض الأعمال المسرحية الشعرية، وقراءة تستلطف مستويات بنيتها، من دراما وشعر وفولكلور، على نحو يبلور كلها، ويستخلص معادها المشترك.

أما الأستاذة الدكتورة **غراء مهنا** فنقدم لنا دراسة عن «صورة الطفل في الحكاية الشعبية الشفوية أو المكتوبة». وهي تبدأ بعدة توضيحات مهمة، تتعلق بأهمية الحكاية الشعبية بالنسبة للأطفال، وصلاحياتها لهم، وقدرتها على تنمية ذكائهم، والتعبير عن حقيقة مشاعرهم. وكذلك تتعلق بطبيعة الشخصيات الكائنية، ودلالة اسم البطل الطفل في الحكايات الشعبية، وكيفية ميلاده، لتخلص بعد هذه التوضيحات إلى صلب موضوعها، فتصنف الأطفال الأبطال في الحكاية الشعبية إلى سبعة نماذج، موضحة لكل نموذج منها بمثال مناسب، ثم تعقد - بعد ذلك - مقارنة موسعة بين صورة الطفل في الأدب الشفوي وصورته في الأدب المكتوب، المستلهم من التراث، كاشفة - خلال هذه المقارنة - عن أوجه الخلاف بين الصورتين، ومتنصرة على طول الخط للحكايات الشعبية الشفوية، باعتبارها أقرب للحياة الواقعية، بما فيها من خير وشر، وموت وحياة، وألم وسعادة، ومن ثم فهي تتفق مع ميول الأطفال وتطلعاتهم، فضلاً عن أنها تمنحهم حلولاً للمشكلات التي تتلقونها.

وفي إطار اهتمام المجلة بالدراسات الفولكلورية غير العربية، يقدم لنا الأستاذ **أحمد فاروق** ترجمة لدراسة **الأخوين فولر «Woeller»** عن «الحكاية الشعبية الأوربية في العصور الوسطى». وفيها يسمي **الأخوان فولر**، من خلال عرض حكاى سخى، إلى تأكيد دور الحكايات والتجار المتجولين والموسيقين والحرفيين والمثلية المسافرين والممثلين الهزليين ومصاى الحرب من الأتقان ومنايدى الأسواق والفجر والشحاذين والوذية والعمال المشتغلين ببناء الكنائس، وكذلك جنود الحملات الصليبية، ليس في تقديم الحكايات الشعبية في تلك العصور فحسب، بل دورهم في نشرها وتشكيلها أيضاً؛ بحيث يمكن القول بأن تطور الحكاية الشعبية في العصور الوسطى لا يمكن إرجاعه إلى الفلاحين فقط، وأن هذا التطور كان ملائماً تماماً لتلك العصور، وأن حكايات الشعوب المتنقلة قد زادت وأصبحت شديدة التنوع في ذلك الحين.

وعن الحكاية الشعبية أيضاً، يقدم لنا الأستاذ **إبراهيم كامل** أحمد دراسة عنوانها: «أصل الحكاية.. محاولة للتعرف على أصول بعض حكايات ألف ليلة وليلة». وفيها يرى أن أقرب الآراء إلى الصحة، وأجدرها بالقبول، بشأن أصل هذا الكتاب اللغز هو ما ذكره المستشرق **د. ب. مأكدونالد** من أن له أصليين. أصل عربي، وأصل فارسي؛ هذا مع اشتماله على موضوعات متأثرة شائعة بين الأمم. أما نواة هذا الكتاب فقد ثبت أنها من أصل هندي. ويقود التفتيح في الكتب القديمة والحديثة الأستاذ **إبراهيم كامل** إلى التعرف على الأصول العربية لبعض حكايات ألف ليلة وليلة، وهي: «حكاية التاجر مع العفريت»، والحكاية الإطار لـ «حكاية تتضمن مكر النساء وإن كيدهن عظيم»، وإحدى الحكايات المنفرعة عنها.

يلى ذلك حكايتان شعبيتان من النوبة المصرية يقدمهما الأستاذ **عمر عثمان** خض، مع مقدمة دالة تتعلق بالحكاية الأولى منهما، وتؤكد - من خلال ملخص لحكاية فرعونية قديمة، يتجاوز عمرها خمسة آلاف سنة - على قضية التواصل بين تراثنا الفرعوني القديم، وتراثنا الشعبية المصرية المعاصرة.

كما يقدم لنا الأستاذة **رافقت الدويرى** ترجمة لحكاية شعبية هندية، اختارها وأعاد صياغتها بالإنجليزية أ. ك. رامانوجان. وهي حكاية على حكاية، تشرح ماذا يحدث للمرء عندما يستمع حقيقة لحكاية، وخاصة ملحمة «الراماياتا».

ومن الحكاية الشعبية إلى السيرة الشعبية، حيث يقدم لنا الأستاذ **مصطفى شعبان** جاد دراسة عن «صديق البطل في سيرة عنترة بن شداد»، مؤكداً في خاتمتها على القيمة العليا للصداقة في الفروسية، ومبرزاً لرؤية المبدع الشعبي لمفهوم الصديق في السيرة الشعبية.

أما الدكتورة هالة عبدالسلام عواد فتأخذنا إلى الأمثال الشعبية، حيث تقدم لنا دراسة عنوانها «أمثالنا العامية: مدلولها وترجمتها». وفيها تقوم بتعريف المثل، وتوضح ما المقصود به، وحجم المشكلات التي تواجه القارئ على ترجمة الأمثال العامية من لغتنا العربية أو إليها، ثم تقدم نماذج لترجمة بعض تلك الأمثال، في محاولة لتلمس أوجه التماثل أو التشابه بينها وبين نظائرها من الأمثال الأسبانية.

وعن الاحتفالات الرمضانية في مصر في العصر الحديث؛ يقدم لنا الدكتور شوقي عبدالقوى عثمان دراسة تاريخية وميدانية، يصف فيها مظاهر الاحتفال بشهر رمضان المبارك منذ وصول العثمانيين مصر وحتى الآن، باعتبار أن هذه الفترة هي ما يقصده الكاتب بالعصر الحديث.

لقد اختلفت ظواهر كثيرة - محببة إلى النفس - من الاحتفالية الرمضانية على طول هذه الفترة، وحدثت تغيرات في بعض عناصر هذه الاحتفالية - أمكن تفسير بعضها في الدراسة وتعذر تفسير بعضها الآخر؛ لكن يظل البعدان: التاريخي، والجغرافي «الأقوى»، هما أهم ما يميز هذه الدراسة، ويكسبها أهميتها.

أما الأستاذ ممدوح عبدالعليم فيحدثنا عن «العادات والتقاليد العربية في رمضان»، فاصراً حديثه بهذا الصدد على عدد من دول مجلس التعاون الخليجي، هي: البحرين، الكويت، الإمارات، المملكة العربية السعودية؛ حيث تكاد تتماثل - كما يؤكد الباحث - مظاهر الاحتفال بشهر رمضان الكريم في هذه الدول. ومع ذلك، فهو يقدم لنا وصفاً موجزاً للعادات والتقاليد في كل دولة منها على حدة، نستطيع أن نلمس منه مظاهر هذا التماثل، بل والاختلاف أيضاً.

ويأخذنا الدكتور محمد عمران إلى الغناء والموسيقى، حيث يحدثنا في دراسته «العُجْر يعرفون الرنود» عن شكل من أشكال الغناء الفجري، يماثل - في تكرار لحنه الأساسي المميز، وفي طريقة توالى بقية مقاطعه اللحنية المختلفة - الصيغة الموسيقية المعروفة باسم «الرنود». وهي نموذج موسيقي، معروف عالمياً، يقوم على جملة موسيقية مميزة (لحن رئيسي) يتخللها عدد من الألحان الصغيرة، التي تأتي على هيئة تمويرات. والصيغة المميزة لهذا النموذج هي العودة في كل مرة إلى اللحن الرئيسي بعد الانتهاء من عرض كل قسم من أقسام التحوير.

يلي ذلك دراسة الدكتور تيمور أحمد يوسف عن «العناصر الإيقاعية في الموسيقى الشعبية المصرية». وكما هو واضح، تعنى هذه الدراسة بالكشف عن أهمية العنصر الإيقاعي المصاحب للموسيقى الشعبية بأنواعه المختلفة، إذ بعد تعريف الإيقاع في الحياة بشكل عام، والإيقاع في الموسيقى الشعبية بشكل خاص، تقوم الدراسة بتفسير نماذج الإيقاعات الخاصة بالمناسبات الاجتماعية والدينية في الحياة للشعبية، وكذلك النماذج الخاصة بالعمل والرقص، وأخيراً النماذج المرتبطة ببعض المعتقدات.

ومن الموسيقى الشعبية إلى فنون الحركة، حيث يحدثنا الدكتور علاء عبدالهادي عن ظاهرة «الكرج»، التي ربط بعض الباحثين بينها وبين المسرح، كما ربط بعضهم الآخر بينها وبين الحكاية الشعبية. وفي الحقيقة يولى الدكتور علاء عبدالهادي لهذه الظاهرة عنايته البالغة، فيحصر: أصلها ومدلولاتها، وأبعادها التاريخية، وعلاقتها بالمسرح وبالحكاية، لينتهي إلى التأكيد على أنها أحد ظواهر الأداء الحركي، الذي أبدعته البيئة العربية كفن من فنون التسلية.

أما الأستاذ إبراهيم حلمي، فيقدم لنا دراسة عنوانها: «خمس مؤلفين مسرحيين حول سيرة الزير سالم». وهي دراسة نقدية تكشف عن المناخ العام المحيط بإبداعات هؤلاء المؤلفين الخمسة، وكيفية معالجةهم لسيرة الزير سالم مسرحياً في إبداعاتهم، وذلك انطلاقاً من أن المضامين السياسية والاجتماعية، التي يحملها على كتفيه كل إبداع مسرحي من هذه الإبداعات، تهم عالمنا العربي اليوم.

يلى ذلك دراسة الأستاذ يوسف الشارونى، التى يتحرى فيها «الصلات بين مصر وسلطنة عمان فى الأدب الشعبى العمانى»، وذلك من خلال حكايتين شعبيتين عمانيتين بالغنى الدلالة فى هذا الاتجاه، وباعتبارهما مثالين لما يزرع به الأدب الشعبى العمانى من إشارات إلى الصلات الودية التى تربط بين الشعبين الشقيقين: المصرى والعمانى، برباط وثيق.

ويتابع الأستاذ محمد عبد الواحد محمد مسيرته مع «تريمون» فى كتابه «خرافات الهاروسا وعاداتهم، فيورد لنا عدداً من حكايات الهاروسا فى هذا الكتاب، وما يماثلها أو يشابهها من حكايات فى أدب الشعوب الأخرى.

وبالطبع لا يقتصر تريمون على هذه المقابلة وحسب، وإنما يعلق أحياناً على بعض العادات ويفسرها، ويستخلص أحياناً أخرى بعض الموتيفات، ويتحرى أصولها أو مصادرها، الأمر الذى يضفى على كتابه حيوية شائقة، فوق الجهد العظيم الذى قام به نحو تراث الهاروسا وعاداتهم.

ويختتم دراسات هذا العدد الأستاذ حسن سرور بدراسة ميدانية عن «حضرة على زين العابدين رضى الله تعالى عنه وأرضاه» وهى دراسة وصفية، مزودة ببعض نصوص الإنشاد الدينى الموثقة، يوقن الباحث فى بدايتها على مفهوم «الحضرة»، ويفرق فيها بين نموذجين، أحدهما تقليدى - على حد وصفه - يدخل ضمن النشاط الروحي للطرق الصوفية، والآخر شعبى، لا يتبع طريقة صوفية معينة. وهذا النوع الأخير هو الذى يحظى باهتمام الباحث فى هذه الدراسة، ولكن دونما إغفال للنموذج الأول، الذى يحظى بتعريف مناسب.

وتختل «مكتبة الفنون الشعبية» فى هذا العدد بعرضين متميزين، الأول: يقدمه الأستاذ توفيق حنا لكتاب «وحدة تاريخ مصر» لمؤلفه الأستاذ محمد العزب موسى. وهو كتاب من أهم وأخطر الكتب التى تؤكد وحدة التاريخ المصرى، واستمرارية أحياء المصرية بدون انقطاع لأكثر من ستة آلاف عام.

وقد دفع الأستاذ توفيق حنا إلى عرض هذا الكتاب، الذى نشرت طبعته الأولى فى لبنان عام ١٩٧٢، ليس فقط قوله إن الفولكلور المصرى فيه يعد بمثابة الخيط الذى يربط كل مراحل تاريخ مصر فى وحدة واحدة، ولكن - أيضاً - لأن الكتاب الهادف والجاد يستحق أن يعرض وأن يعاد عرضه على مر الأيام.

أما العرض الثانى، فيقدمه الأستاذ محمد سيد محمد عيدالتواب تحت عنوان «الموت دعوة للحياة.. قراءة فى كتاب: كل يبكى على حاله» للأستاذ الدكتور أحمد على مرسى. والكتاب دراسة متميزة عن العديد/ البكائيات فى إحدى قرى مصر، تخوض أعماق الطقوس والعادات والممارسات المرتبطة بالموت، كاشفة عما بها من دلالات اجتماعية، ومعرضة بالتحليل - فى إطار المنهج نفسه - للمأثور الفنى من البكائيات، كما تضع حلاً للتناقض بين الموت والحياة.

وفى «جولة الفنون الشعبية» يحدثنا الأستاذ محمد فتحى السنوسى عن الفنان التشكيلى عصمت داووداشى، وعن أعماله الفنية، المرتبطة بترائى الحضارى والشعبى إلى تلك الدرجة التى تص عندها أنك أمام لوحات لفنان شعبى تلقائى متميز.

أما الأستاذة عواطف محمود سلطان فتقدم لنا «رؤى تشكيلية مستوحاة من أثواب سيناء والشرقية»؛ وإذ تختار هاتين المحافظتين، فإنما لانتشار العناصر التشكيلية والزخرفية الملونة فى أثوابهما، فضلاً عن تماثل الوحدات الزخرفية بينهما، واستخدام الألوان بظفيرة وإحساس شديدين، مختزمة موضوعات المجلة بهذه الرؤى، التى تستلهم جانباً من جوانب فنونا الشعبية التشكيلية.

التحرير

حماية التراث الشعبي

دور مستقبل علم الفولكلور

د. محمد الجوهري *

ضرورة حيوية لا غناء عنها. والكلام نفسه يمكن أن يقال، ولكن بدرجة مخففة، عن الزى الشعبي. أما اللهجات المحلية فقد بدأت هي الأخرى تتعرض لضربات عنيفة تهدد كيانها.

ومن أبرز مصادر توجييه هذه الضربات: لغة الصحافة، والإذاعة المسموعة والبرئية، وما إليها من وسائل الاتصال الجماهيري. هذا بالإضافة إلى أنواع للمؤسسات التربوية والاجتماعية الحديثة التي من شأنها أن تجمع أبناء مناطق مختلفة - وبالتالي أصحاب لهجات مختلفة - في مكان واحد، يكون عاملاً على صهر وتلقيح هذه اللهجات ببعضها، على نحو يؤثر على معالم كل منها على حدة تأثيراً لا ينكر. من أخطر هذه المؤسسات وأبعدها تأثيراً المدارس ومعاهد التعليم على اختلافها، ومعسكرات الجيش، خاصة حيث يجري العمل بنظام التجنيد الإجباري. كذلك المعتقدات والخرافات الشعبية سائرة هي الأخرى إلى التقهقر، ولم تعد بصورتها التقليدية القوية إلا في القليل من المناطق، أما في سائر أنحاء البلاد وقطاعات المجتمع فتمتزج بها أو تحل محلها بشكل تدريجي المعتقدات والأفكار وكذلك الخرافات الحديثة.

١ - الخلفية العامة للحماية: تغير التراث الشعبي:

لو ألقينا نظرة عامة على حميلتنا اليوم من عناصر التراث الشعبي الأصلية، لتبين أن الكثير منها يحتضر فعلاً أو في سبيله إلى الاحتضار في المستقبل القريب. فالساكن في الريف وفي المدن على السواء لم تعد في الغالب الأعم من الحالات تبني وفقاً للأسلوب والنظام التقليدي المتوارث. وحتى لو حافظ أحدهم على النظام القديم للسكن الريفي، فإنه يعطى نفسه حرية التغيير تبعاً لهواه أو وفقاً لما ضل به عليه ضرورة ملحة. قد يقول البعض إن هناك مناطق ريفية مازال نظام البيت الريفي القديم سائداً فيها، ولكن الحكم العام، سواء عدنا في العالم العربي أو خارج العالم العربي: إن هذا الأسلوب وهذا النظام في سبيلهما إلى التقهقر. فإن يستطعا الصمود طويلاً أمام زحف التصنيع وزحف التمهضر. وقد جعلت الكثافة المتزايدة للمدن، والرحلات العمرانية عموماً، من التخطيط

(*) أستاذ علم الاجتماع بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

والملاحظ على كل الأمثلة التي ضريناها أنه لم يكن هناك عامل قهر خارجي يدعو الناس إلى الحفاظ على القديم. فظروف العصر هي عامل التأثير الأبقى والأدوم، وهي قادرة على فرض نفسها في النهاية، وإن اختلفت سرعة هذا التأثير واختلفت كذلك قوته من مكان إلى آخر ومن عصر إلى عصر ومن فئة اجتماعية إلى فئة أخرى، ولا حاجة بنا إلى استعراض جميع ميادين التراث الشعبي للتدخل على هذه الحقيقة، وحسبنا الاكتفاء بتقرير هذا المبدأ العام.

على أن هذا التقديم لا يذهب هكذا أدراج الرياح ببساطة، ولا يخفى كلياً دون أن تبقى أية مفاهيم أو تراث في الصورة العامة. ولدينا مثل واضح على ذلك من دنيا العادات والتقاليد والأعراف الشعبية. فقد بدأت هذه العادات والأعراف التقليدية تفقد هي الأخرى سلطتها القديمة خاصة منذ أخذ القانون الوضعي يحمل تدريجياً محل القانون الشعبي التقليدي (المرفي)، ومن ثم يسلبه سلطته المتوارثة، وهي السلطة التي كانت السند الأساسي لكل عادة وكل تقليد شعبي. وكلما امتد تأثير القانون الوضعي واتسعت دائرة نفوذه، كلما تقلصت دائرة نفوذ العادات والأعراف الشعبية. ولم يعد بوسع هذه العادات والأعراف أن توقع العقاب بالمخالف، كما كان يفعل للقانون التقليدي، وأقصى ما أصبحت تفعله هو أن تثير نفور المجتمع واستهجانته للمخالف. وفقدت العادة بذلك كثيراً من المراسيم والتفاصيل المصاحبة لها. حقيقة أن الفرد لا يخرج هكذا صراحة وكنية عن العادة والمرف، فالإلزام الاجتماعي مازال قائماً، ولكن من المألوف أن نجده يتحرر من بعض عناصرها ويتخفف من بعض قيودها. وهكذا بقيت لدينا بعض العادات القديمة المرتبطة بإحياء مراسم السنة والأحداث الكبرى في حياة الفرد والأسرة وهكذا.

أما دنيا العمل التقليدي فقد فقدت كل عاداتها وتقاليدها المتوارثة أو كادت تحت سطوة التنظيم الصناعي الحديث والأوضاع الاقتصادية المرتبطة بهذا النظام الجديد. غير أن ظروف هذا المصنع الحديث نفسها قد شجعت على وجود عادات جديدة وانماها هي الأخرى شكلاً ممدداً وثابتاً إلى حد ما (أي تقليدياً أو جميعاً على نحو ما). ولأننا يجب أن نلاحظ أن الكثير من هذه العادات الجديدة له أساس في التنظيم الرسمي الجديد، وليس نمواً تلقائياً كاملاً.

فإذا افترضنا أن التاريخ الشعبي كان قد عمل في مرحلة سابقة على تنمية كل هذه الأنواع كاملاً بحيث أخضع لها كل مجالات الحياة - المادية والروحية على السواء - فإننا يمكن أن ندوين بوضوح قلة العناصر المتبقية من هذا التراث القديم العريض. إذ استبدل الكثير منه عن طريق النظم الثقافية (الرسمية) الحديثة: كالفنون، والمدرسة، ولوائح العمل... إلخ. فالمدرسة تمتص الآن بحرية الجيل الجديد، بحيث لم يعد التراث الشعبي المتوارث يلعب إلا دوراً ثانوياً فقط في هذه العملية. كذلك أخذت ثقافة الفئات الاجتماعية العليا تفرق كل العناصر التقليدية في الترفيه والتسلية. وأخذت المؤسسات الجديدة تحمل محل الصور التنظيمية التقليدية... وهكذا.

على أننا يجب أن نؤكد مجدداً على أن هذه الصورة العامة تختلف من منطقة إلى أخرى، ومن طبقة إلى أخرى. ولكن لا جدال - برغم تباين السرعة والدرجات - في أن التراث الشعبي في طريقه إلى التفتقر. ومن ثم يجعل هذا الوضع من الاهتمام بوجود التراث الشعبي وطبيعته في مجتمعات الحديث اهتماماً جوهرياً وملحاً، خاصة وأن الأشكال، والمضامين، والقيم المتوارثة أخذت في التلاشي باستمرار. كما أن هذه الأوضاع تهمل من قضية الحماية، أو صون هذا التراث مطلباً عالمياً تجمع عليه كل الشعوب، كما تهتم به كل الدول والمؤسسات^(١).

٢ - قبل الحماية: ماذا نحمي؟

إن الحديث عن صون التراث، أو حماية عناصره، يمكن أن يدخل في روح البعض أن هناك تراثاً واحداً لا يتغير، وأن هذا التراث هو الذي يتعين صون عناصره. وقد يذهب هذا الفريق لمزيد من التوضيح إلى القول بأن المقصود هو التراث الأصيل أو المريق أو الأصلي authentic. والحقيقة - كما أثبتنا في المقدمة - أن عناصر التراث لا تثبت على حال واحد، كما أن جوانب الاجتماع الإنساني تخضع في المقام الأول لقانون التغير. فكما أنه لا تستطيع أن تنزل إلى النهر نفسه مرتين، كذلك أنت أن تستطيع أن تجد عنصر شعبياً واحداً ثابتاً على امتداد العصور.

فهل المقصود أن أصون شكلاً معيناً، ومن الذي يحدد الشكل الجدير بالصون... هل هو الأقدم، أم هو الأكثر شوباً، أو

ربما كان الأكثر انفتاحاً مع نسق التقليم وأحكام الدين وإبصاراً عن «العيب».. هل هو تراث فئة معينة: الفلاحون مثلاً في مصر، أو أبناء الينادية في غيرها، أو عمال الصناعة اليهودية في مجتمع أوروبي؟ إن شيئاً من هذا كله لم يبق على حاله؟ بل لا يصح أن يبقى على حاله، بالنسبة لتطور المجتمع المصري، أو المصري، أو الإنجليزي.

إنه يتعين علينا أن نقيم توازناً دقيقاً وأمعناً بين «أصالة» العنصر التراثي وحركته عبر الزمن، ونموه أو أفوله، وقدرته الدلالية على الحياة التي يمكن أن تعدل في كل يوم من شكله ومن مضمونه ومن وظيفته، كما تعدل من دائرة انتشاره ومن قيمته... إلخ.

ومع ذلك يتعين أن نلتصق إلى أن عمليات التسجيل والتصنيف والحفظ... إلخ تنصرف إلى كل العناصر الحية، على تنوعها، كما شدد إلى العناصر الأثرية التي لم تعد جارية في الاستعمال المعاصر، ولكن هناك شواهد وأثاراً تدل عليها. من تلك الشواهد أقوال الإخباريين، أو العناصر المادية لدى بعض الأسر (خاصة الريفية أو البدوية)، أو المخطوطات، أو الشواهد المتحفية... إلخ. فثلك الفئة الأثرية من التراث هي جزء من تاريخ هذا المجتمع وثقافته، ويدهي أنها تظل مكوناً رئيسياً لتراث هذا المجتمع الذي نسون فركلوره. ولذلك يجب أن نتفق على أن جهود الصون والحماية سوف تشمل - أيضاً - كل ما يقع تحت أيدينا من آثار لتراث شعب يعود لمراميل تاريخية منمت وانقست.

٣ - مشكلة الصون عند اختفاء العنصر التراثي التقليدي:

يفهم من عملية الحماية صون العناصر الحية الماثلة التي يجري عليها التداول، وتتجدد كل صباح في ممارسات الملايين أو الآلاف من الناس. ولكن ماذا أصون إذا كان العنصر الشعبي التقليدي قد اختفى تماماً، أو واجه مصيراً شبيهاً بالاخفاء الكامل؟ سوف يبادر البعض إلى القول: لا تفعل شيئاً، فلا مشكلة. لقد مات بعض التراث ولا حيلة أمام قضاء الله. ولكن هذا القول مردود لأن تلك العناصر التي انقطعت بشكلها التقليدي قد أبتعت بشكل جديد، قد يكون قريب الصلة بالعنصر التقليدي، وقد يكون بعيد الصلة، ولكن المهم أنه ليس هو. وأنه إما قد خرج من يد الصانع الشعبي

التقليدي إلى آلة الصناعة الحديثة، ومن الحرفية إلى التكنولوجيا، ومن الفردية أو المحلية إلى الإنتاج الكبير أو الجماهيرية.. وهكذا. إنه لم يمت كوظيفة، ولكن ماتت فيه التقليدية والشعبية، والأصالة، إن شئت.

والأمثلة على مثل هذه العناصر لا تقع تحت حصر. وهي ليست وقتاً على زمانها، ولكنها سنة كل عصر، وإن تعددت وازدادت كثافة بفعل سرعة إيقاع التغير في عصرنا المعاصر. هناك ملايين البيوت في شتى أنحاء مصر التي اختفت منها أدوات تسوية الخبز التقليدية، كالفنن ومكوناته والأدوات المعاصرة لعملية التسوية. ولكن أولئك الملايين مازالوا يأكلون الخبز، ولكنه يسوى الآن في أماكن أخرى وبطرق أخرى. وهناك الملايين من المصريين الذين اختفت من حياتهم اليومية بعض قطع الزى ومكملاته الخارجية والداخلية، لعل أشهرها وأرضعها في التغير الملابس الداخلية التقليدية، وكذلك بعض القطع الخارجية المهمة ومكملاتها، خاصة القطع ذات الدلالة على المكانة، أو على النوع، أو الانتماء القبلي أو العائلي أو الإقليمي... إلخ. المهم أن أولئك الملايين مازالوا يرتدون أزياء بمكملاتها، ولكنها قد اتخذت مسيات أخرى، وأصبحت تنتج بطرق تصنيع أخرى، وربما أصبحت تنتج صناعياً بنظام الإنتاج الكبير. والأهم أن بعضها قد تم إنتاجه بذك ورصميم وخامات من خارج الوطن. كذلك اختفت - بقوة القانون - الأسماء المزدوجة للشخص الواحد (مثال: محمد عبد الله، أو عدلي عبداللطيف، أو أحمد علام الدين... إلخ) وأصبح لكل مواطن اسم شخصي واحد.

هناك قائمة لا تنتهي من الظواهر التي اختفت تماماً، أو جددت بأشكال ومضامين مغايرة، وإن يستطيع أحد أن يحصرها. ولكن التساؤل في ظل تلك الخلفية العامة: هل إذا وجدت قرناً تقليدياً لتسوية الخبز في إحدى قرى سوهاج، أو في أحد بيوت مدينة المنيا (في قلب الحضر)، من الطبيعي أن أقوم بتسجيله تسجيلاً علمياً دقيقاً. وقد يمكن افتتاحه في متحف مفتوح أو في متحف عادي، ولكن السؤال هنا: هل بعد هذا القرن قريبة على قرن القلبيبية أو البحيرة، وهل قرن البادية المستخدم في واحة قارة أم السفير^(٢) قريبة على القرن عند بدو سيناء^(٣). يبدو أننا يجب أن نترانع في طموحاتنا العلمية من وراء عملية الحماية أو الصون. وربما يتعين أن نحدد لها في كل مجتمع مفاهيم معينة، ووظائف خاصة بتلك

الثقافة تراعى حركة التاريخ، وحقائق الجغرافيا وليتأق التغير الاجتماعي .

٤ - عند الحماية : ماذا أفعل بالعناصر المستحدثة؟

عندما يتصدى دارس الفولكلور المعاصر لجمع عناصر التراث الشعبي جمعاً علمياً منظماً في أحد المجتمعات التقليدية في الوطن العربي، ولأنه مصر على سبيل المثال، سوف يجد أن غذاء المصري المعاصر (في المدينة مثلاً) يضم طائفة من الأصناف ذات المسميات، وربما ذات الموصافات التقليدية، ولكنها مصنعة تجارياً ويكم كبير، على يد متخصصين في مصانع، وليس في بيوت الناس أو في محلات المرفقين. سوف يجد «الفطير المشلتت»، ويوجد «أم علي» على قائمة الطعام في أفرخ الفنادق، ومسحوق «الطممية» أو «الفلافل» الجاهزة. كما سيجد بعض قطع الأثاث الشعبي مصنعة تجارياً متخذة مظهر «شعبي» (مثل كرسى الجلوس الشعبي ذي المقعد المصنوع من السعف المصنفر - كرسى المقهى التقليدي) وبعض قطع الملبس ومكملات الزى وأدوات الزينة التقليدية شكلاً والصناعة إنتاجاً وتسويقاً... إلخ.

لعل أهم ما يتصل بذلك العناصر المستحدثة أنها لم تدم ترتبط بمكان؛ وبالتالي لا ترتبط بجماعة اجتماعية ثقافية معينة. ومهم أيضاً أن نلاحظ ما طرأ على مكانتها من تبدل وتحويل. فالفطير لم يعد هو الفطير، إنه أقرب إلى الديكور، أو إلى النقش الرومانسي بالمانى، أو التفتكه، ولكن المهم أنه فقد مكانته التقليدية كطعام للمناسبات السعيدة ومناسبات التباهي. إن هناك صفات أخرى كالطسمية، أعقبته عملية الإنتاج الصناعي (والتسويق التجاري) الواسع مكانة أكبر بكثير من مكانته السابقة، ودخل إلى حسيه الناس، وعرفه كل شرائح الاجتماعية، وفي كل الأصناف... ولكن معلومات أفراد الشعب - الذين يأكلونها - عن مكوناتها، وطريقة «دقها»، وتسويقها... إلخ أصبحت لا تزيد عن معلوماتهم عن شرائح الألبوموجر.

وأقصد من ذلك القول إن الاستحداث والتجديد في عنصر شعبي لم يسر دائماً في خط واحد، ولم يتخذ دائماً اتجاهاً واحداً. لقد هضم بعض تلك العناصر الشعبية، ومكن لبعضها الآخر، وغير الخريطة الطبقيّة (الاجتماعية) لانتشار بعضها، كما غير خريطة انتشارها عبر المكان (جغرافياً).... إلخ.

إن الحماية في مثل هذا الموقف تطرح من التساؤلات أكثر مما تقدم من إجابات، ولكنها تثير قضايا علمية مهمة جدية بالبحث والدرس والتأمل.

ولكن ربما كان يتعين في هذا السياق بالذات ونحن نتحدث عن تراث الشعوب العربية والإفريقية أن نذكر أن عملية التحديث التي تدخل على عناصر التراث غالباً ما تطوى على قبلى مؤثرات وأفدة من ثقافات أجنبية، بعضها استعماري، وكثير منها إمبريالي، وربما كلها غربية. وهذا يتعين أن نلتزم حذراً مزدوجاً. الأول حذر من هذا التصريب لعناصر أجنبية إلى تراث محلي تقليدي. والحذر الثاني أن يؤدي حذرنا الأول إلى رفض الاتصال الثقافي، وتجميد التفاعل بين الثقافات، والانغلاق على الذات الثقافية، أي الجمود أو نحوه. وهذه كارثة بكل المقاييس. وتلك كما قلت من أهم القضايا التي شغلت، وما زالت تشغل، علماء الفولكلور في كل مكان، ولكنها ذات أهمية خاصة في بلاد تابعة، كانت مستعمرة، أو تهيمنها اليوم قوى الهيمنة الثقافية.

تلك عينة من المشكلات العلمية التي تثيرها عمليات صون الفولكلور على أساس علمي رصين، كذلك الجهد الذي أدى إلى وضع الاتفاقية الدولية التي نعرض لها فيما بعد.

وليس بمقدور فرد واحد أن يرد عليها على عجل، بل لابد بعد أن تقطع الدول العربية شوطاً في إعداد البنية العلمية الأساسية لمعاملات الجمع والحماية أن يلتقي المختصون فيها في إطار ورشة عمل. ذات طابع فني تطبيقي - لتناقش عشرات من مثل هذه المشكلات، ويعتهد الطعام في العثور على حلول للكثير منها. وسيكون المعين الأساسي لهم في هذا الجهد الإطلاع على تهارب الجمع والتسجيل والتصنيف والمقصد... إلخ في الدول التي سبقتنا في مضمار الدراسة العلمية للتراث الشعبي، وتقدم العمل في هذه المجالات في كل وطن عربي.

٥ - الاتفاقية الدولية لصون الفولكلور: مدخل:

في الدورة الرابعة والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو التي عقدت في شتاء عام ١٩٨٧ اعتمدت توصية موجهة إلى الدول الأعضاء بشأن صون الفولكلور.

وبناء على طلب المدير العام لليونسكو عقد اجتماع للجنة خاصة تألفت من فنيين وقانونيين صيغتهم الدول الأعضاء اوضع المشروع النهائي. وقد عقدت تلك اللجنة اجتماعاتها في مقر اليونسكو بباريس في الفترة من ٢٤/٢٨ أبريل ١٩٨٩. واعتمدت النص الذي عرض على المؤتمر العام الخامس والعشرين في شهر نوفمبر ١٩٨٩، والذي نشره بنصه كملحق لهذا المقال.

وسوف أقدم فيما يلي ملخصاً موجزاً لبند الاتفاقية المذكورة، لا يغنى القارئ الكريم عن الرجوع للنص الكامل في الملحق. ثم أشير في صجالة عقب كل فقرة إلى أهم المناقشات والاعتبارات التي أثارت تعليقاً على النص. وسوف يبين القارئ أن بعض هذه الملاحظات التي أبديت قد قبلت وتم تبنيها في النص، وبسببها قد التفت عنه المصممون. ولكنه يمثل في جانب منه نظرة علمية يمكن أن تهم بعض المتخصصين بدرجة أكبر. وهي قبل هذا وبعد هذا تعطينا صورة جلية للفكر الذي صدرت عنه هذه الاتفاقية الدولية لصون الفولكلور.

وقد سجل مشروع التوصية في ديباجته أهمية الفولكلور بضرورة سونه وحمايته. فقرر أن الفولكلور يشكل جزءاً من التراث العالمي للبشرية، وأنه وسيلة قوية للتقارب بين مختلف الشعوب واللغات الاجتماعية ولتأكيد ذاتيتها الثقافية. وأبرز النص أهمية الفولكلور الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية ودوره في تاريخ كل شعب، والمكانة التي يحتلها في الثقافة المعاصرة. وطبيخته الخاصة باعتباره جزءاً لا يتجزأ من التراث الثقافي ومن الثقافة الحية.

وأشارت الديباجة إلى الطابع الهش للغاية الذي يتسم به الفولكلور في أشكاله التقليدية، ولاسيما في جوانبه المتطقاة بالتراث الشعبي الشفاهي، وأيضاً إلى مخاطر تعرض هذه الجوانب للاندثار. ومن هنا أكد النص على ضرورة اعتراف جميع بلاد العالم بدور الفولكلور وأبرز لمخاطر التي تتهدده من طرف عوامل متعددة. وطالبت الاتفاقية الحكومات بأن تضطلع بدور حاسم فيما يتعلق بصون الفولكلور، وناشدتها أن تبادر إلى العمل لتحقيق هذه الغاية بأسرع ما يمكن.

وقد تبنت الاتفاقية تعريفاً للفولكلور يقول: «الفولكلور أو الثقافة التقليدية والشعبية هو جملة أعمال إبداع نابعة من مجتمع ثقافي وقائمة على التقاليد، تعبر عنه جماعة أو أفراد

معترف بأنهم يصورون تطلعات المجتمع وذلك بوصفه تعبيراً عن الذاتية الثقافية والاجتماعية لذلك المجتمع. وتتأقّل معايير وقيمه شفاهياً أو عن طريق المحاكاة أو بغير ذلك من الطرق. وتضم أشكالها فيما تضم: اللغة، والأدب، والموسيقى، والرقص، والألعاب، والأساطير، والطقوس، وإلحادات، والحرف، والمعارف، وغير ذلك من الفنون». (صفحة ٢ من الاتفاقية)^(٤).

وقد علق وفد الهند على هذه النقطة بأن عملية تقديم تعريف جامع مانع في عبارات موجزة تثبت دائماً أنها عملية صعبة، واتضح أن أي تعريف لا يمكن أن يكون كاملاً أبداً. ولكنه أكد على أن تعريف التراث الشعبي ينبغي أن يستند إلى نهجين أحدهما أنثروبولوجي، والآخر سوسولوجي. وأعلن فضلاً عن ذلك عدم اعتراضه على عناصر التراث أو أشكال الفولكلور التي ورد ذكرها في المقطع الأخير من التعريف المذكور أعلاه.

أما وفد ألمانيا فقد لاحظ أن هذا التعريف يحسم بالمغموض والفرع إلى الماضي. ولأخذ أن الاتفاق على تعريف مرحد هو أمر صعب المثال لتعدد المنطقات والتوجهات. أما فيما يتعلق بما ورد في الديباجة من مخاطر اندثار الفولكلور فقد رأى «أن السؤال الجدير بالطرح هو ما إذا كان الفولكلور في حاجة إلى حماية، تبعه عنه شيخ الاندثار وتؤكد «أصالتها». فالبحوث الإثنوجرافية تعترف عمومًا بحيرية الفولكلور. وهذا يعنى أيضاً شدة تنوعه وقابليته للتغير والحاجة إلى التخيير. ومع ذلك، فمن الضروري القيام بما يكفل حماية الفولكلور في حدود ما يقصد به عمومًا من عبارة: الثقافة التقليدية الشعبية». (انظر ملحق ٢، صفحة ٧)^(٥).

٦ - مهمة تحضيرية : تحديد الفولكلور في كل مجتمع :

تدعو الاتفاقية إلى صون الفولكلور باعتباره شكلاً للتعبير الثقافي من قبل الجماعة ومن أجل الجماعة (العائلية أو المهنية أو الوطنية أو الإقليمية أو الدينية أو اللغوية). (السلالية) الذي يعبر عن ذاتيتها. ولهذه الغاية ينبغي للدول الأعضاء أن تشجع البحوث المتعلقة على المستوى الوطني والإقليمي والدولي بهدف:

(أ) إجراء حصر على المستوى الوطني للمؤسسات التي تهتم بالفولكلور بغية إدراجها في سجلات إقليمية وعالمية للمؤسسات المعنية بالفولكلور.

(ب) إنشاء نظم للتحديد والتسجيل (للجمع والفهرسة والتدوين) أو تطوير النظم القائمة عن طريق إصدار أدلة، وأدلة الجمع^(١)، وفهارس نموذجية.... إلخ. وذلك نظراً للحاجة إلى التنسيق بين نظم التصنيف التي تستخدمها المؤسسات المختلفة.

(ج) تنشيط صمائية إعداد نظام موحد لتصنيف الفولكلور:

* من خلال إعداد مخطط عام لتصنيف الفولكلور بهدف تقديم التوجيه على المستوى العالمي.

* ومن خلال إعداد سجل تفصيلي للفولكلور.

* ومن خلال إعداد نظم إقليمية لتصنيف الفولكلور، ولاسيما عن طريق مشروعات رائدة ميدانية.

٧ - البنية العلمية الأساسية من أجل حفظ الفولكلور :

دعت الاتفاقية إلى ضرورة إنشاء مراكز المحفوظات، وتقديم الخدمات العلمية، وأقسام للتراث الشعبي بالمتاحف القائمة بكل دولة، أو متاحف فولكلورية متخصصة، وتوحيد وتقنين أساليب الجمع والحفظ ووسيلاتها الأساسية أدلة الجمع الموداني التي تتبنى نظاماً موحداً يلخّز به كافة الجامعين، والقائمين على الفهرسة والتصنيف، والباحثين. وقد عرفت أغلب دول العالم التي سبقتنا في دراسة الفولكلور أنواعاً مختلفة من الأدلة، كما عرفته فئة من الدول العربية. وقد سبقنا الإشارة إلى صدور ٦ مجلدات منه في مصر.

كما دعت الاتفاقية في هذا الجزء إلى تنظيم برامج لتدريب العاملين في جمع عناصر التراث الشعبي وأثناء دور المحفوظات (الأرشيف) والتوثيق وغيرهم من الإخصائيين في حفظ الفولكلور.

ومن الطبيعي أن يبرز حديث البنية العلمية الأساسية عديداً من المشكلات والمخاوف، ويستدعي أيضاً الكثير من المحاذير والاحتياطات الضرورية. وعلى رأس تلك المشكلات يأتي التساؤل التالي: هل يأتي الدارسون قبل حملة للتراث؟

وتلك قضية قد لا يراها البعض جدية بأي حديث، ليس لتفاتها أو لخطتها، ولكن لأنها يمكن أن تحسم مريماً بالبداية وحسن التقدير. فحين ندرس التراث، وحملة التراث هم سادتنا وهم أيضاً أباؤنا، ونحن نعمل لديهم، وليسوا هم الذين يعملون لدينا!!

ولكن القضية ليست للأصعب بهذه البساطة، فالفقراء المتدبر لنص الاتفاقية سوف يدرك بوضوح أن هذا النص يهتم بالباحثين والدارسين والفهرسين... إلخ أكثر من الاهتمام بحملة التراث من المودين - المبدعين أو الممارسين. وقد أثار وفد ألمانيا، بلد علم الفولكلور، هذا الموضوع محذراً وموضحاً: «إن النص يؤكد أكثر مما ينبغي على وظيفة الإشراف وتمسين مستوى الباحثين والمحفوظات ووسائل الإعلام. بينما يجب أن يركز بدرجة أكبر على الأشخاص الذين يقومون فعلاً بإنتاج الفولكلور. إذ ينبغي معاونتهم على مساعدة أنفسهم وإلا يفسدهم الباحثون والمختصون في الفولكلور وغيرهم فتردهم والنظر إليهم على أنهم مجرد كم إحصائي» (ملحق ٢، صفحة ٤).

إن هذا الكلام لم ينطلق من فراغ، فالباحثون ودارسو الفولكلور هم الذين يقتنون، وهم الذين يسجلون، وهم الذين يصنفون، وهم الذين يرون ذلك العنصر «جديراً» بالحفظ، فيخلون صفة «الشعبية» والأسالة، على عنصر، ويجعلونها عن عنصر آخر. فمن مطلق في هذه الحالة بدى فهم هذا الباحث، وأمانته العلمية، ثم ميوله وزعائه. وإذا كان البعض يرى ذلك المخاطر قليلة أو معدومة في حالة الباحث العلمي «الأمين»، فإنها ولا شك ماثلة بشكل جلي في حالة النشر، أو قرار العرض في المتحف، أو إعادة الإنتاج... إلخ.

من هنا ذهب وفد ألمانى إلى «أن الاقتراح (يقصد للنص المقترح للوثيقة) بصورته الزاهية يشير الشكوك حول هذه السياسة التقديرية. وينبغي تفادي فرض أية بنية أخرى على حساب الثقافة الشعبية الحية في أى ظرف من الظروف. كما ينبغي استبعاد استراتيجيات الترحيد الشامل على الوجه المتكوري في القسم (بام)، وعلى نحو جزئي في القسم (زاي)، والأخذ بدلاً من ذلك بتدابير كتلك الواردة في القسم (جيم). (ملحق ٢، صفحة ٤) .

وحالاً نهدد للمعمللة ذهب الوفد الألماني إلى أهمية تشجيع إجراء البحوث والدراسات بواسطة أفراد من المنطقة

إعداد المتخصصين في علم الفولكلور اللازمين لأداء هذه الأعمال جميعاً، وطالبت بناء على ذلك بدعم دولي كبير في هذا السبيل، وتبادل للخبرات مع دول العالم التي سبقت في هذا المجال.

وعل المستوى المتقدم الذي بلغته الدراسات الفولكلورية في مصر، وتوفر مؤسسات البحث والتدريس منذ أمد بعيد^(٧)، فضلاً عن التوارد البشرية المؤهلة، والصندوق المصري للتنمية الإفريقية، كل ذلك يمكن أن يمهّد الطريق لمصر لكي تقدم لشقيقاتها الإفريقيات العن الفنى والدعم العلمى اللازم للبدء فى مهمة صون التراث الشعبى فيها من غوائل الزمن وفعل التغيير وآثار العولمة.

٨ - دعم الفولكلور : عن طريق تدريسه ودراسته والانتفاع به :

انطلقت الاتفاقية في الفقرة (دال) إلى لفت الانتباه إلى برنامج متكامل يمكن أن يمد الدعامة الأساسية لصون التراث بالمعنى الحق للكلمة. فهذا الدعم لجهود الصون يتأتى أولاً عن طريق إدخال دراسة الفولكلور في مناهج التعليم النظامي وغير النظامي، وأن يجري تدريسه في إطار يمس لدى المتلقى احترام هذا التراث، كما يطلعه ليس على التراث القروى فحسب، وإنما يطلعه أيضاً على عناصر التراث المتوردة في البوئة المصرية. فيكون لديه إيمان عملي بالتنوع الثقافي على مستوى وطنه وعلى مستوى العالم.

ويمتتبع ذلك ضمان انتفاع كل جماعة من الجماعات الثقافية بفولكلورها، وإتاحة الفرصة لها للاعتماد على ميسراتها في الجمع والتسجيل والحفظ... إلخ، وتنسيق تلك الجهود المحلية والإقليمية عن طريق إنشاء مجلس وطني للفولكلور، ودعم البحوث الفولكلورية العلمية بكافة السبل عن طريق «توفير مساندة مطوية واقتصادية للأفراد والمؤسسات التي تدرس المواد الفولكلورية، أو تعرف بها أو تعنى بشؤونها أو تعوزها».

وقد أيد وفد الهند جميع التدابير الرامية باتخاذها لصون الفولكلور الواردة تحت هذه الفقرة (دال)، ولكنه نبه إلى أن «من طبيعة الثقافة الصناعية ووسائل الإعلام الجماهيرى الملازمة لها تدمير هذا الفولكلور» . ونظراً لذلك فقد

ذاتها، أو من الجماعة نفسها التي نحن بصدد تسجيل وحفظ تراثها. ولا صلة لذلك بطبيعة الحال بالإخلال بالحقوق القانونية الملكية الفردية - حق المؤلف، التي يحرص الجميع على احترامها، وتلزمهم التشريعات الدولية والمحلية إلزاماً صارماً بمراعاتها.

فطالب الوفد الألماني «بتقديم المساندة والدعم القوي لمشروعات البحوث (البحوث التاريخية مثلاً) التي تضعها أو تتولى تنفيذها الجماعات نفسها، (التي يجري تسجيل تراثها) (المرجع السابق، ص ٤-٥).

وهذا آثار ممثل الاقتصاد الدولي لجمعيات المؤلفين والمحلين أن الجماعة التي تعبر عن الفولكلور قد لا تكون هي دائماً الجماعة نفسها التي أبدعته، وأعرب عن رغبته في أن تؤخذ هذه الحالة في الحسبان. (المرجع السابق، صفحة ٦).

ورغبة من لجنة الخبراء، وحرصاً من الجميع، على وضع ضوابط على هذه الجزئية لضمان عدم تدخل الجامعين بالانتفاع أو التشويه، ذهب الوفد الألماني إلى اقتراح تسليم الجماعة أو أهل المنطقة التي جمع منها التراث نسخة مما جمع للاطلاع عليه وحفظه (ويطلع مراقبة مدى صدقه). فاقترح الوفد:، وينبغي في جميع الأحوال إعطاء نسخة من نتائج البحوث والأفلام والتسجيلات الصوتية والصور الفوتوغرافية مباشرة إلى الجماعة التي أجريت تلك البحوث بشأنها، وذلك باللغة الوطنية إن أمكن أو - إذا اختلفت لغة الجماعة المعنية عن اللسان الوطني - (إن أمكن) أيضاً بلغة الجماعة ذاتها. وينبغي تأمين إنشاء محفوظات ومناحف ومؤسسات ثقافية لا مركزية تمتلكها الجماعات. وينبغي بصفة خاصة دعم البحوث التي تستهدف تعزيز الذاتية الخاصة للجماعات، (المرجع السابق، صفحة ١٠). وقد أيد وفد بنجلاديش روح هذه الفكرة عندما طلب: «اتخاذ الترتيبات اللازمة لتوفير نسخ من المحفوظات ونسخ معدة لأغراض الاستعمال من جميع السواد الفولكلورية للجماعة في المنطقة المعنية لكي تستعملها المؤسسات الإقليمية» (المرجع السابق، نفس الصفحة).

إزاء ضخامة المهام التي تتطلبها عمليات الحماية من دراسات وبحوث ومؤسسات تتكفل بالجمع والتسجيل والفهرسة والحفظ... إلخ؛ فقد عبرت كثير من الدول الإفريقية الحاضرة عن نقص الإمكانيات اللازمة لتوفير ذلك، وعن المعجز في

رأى وفد الهند أن ثمة حاجة إلى إضافة عبارة أخرى بشأن الثقافة الصناعية تتضمن حلها على ألا تكتفى بوصف التدابير اللازمة لصون الفولكلور بل أن تمتنع عن إتيان أى فعل يقضى إلى تدميره، وذلك من أجل القضاء على جميع أسباب هذا التدمير. (انظر ملحق رقم ٢، صفحة ١١).

٩ - نشر الفولكلور :

أكدت الاتفاقية أن نشر عناصر التراث الشعبى على نطاق واسع يعد من الأمور الجوهرية، لأن مثل هذا النشر سيكون أداة رئيسية لتوعية السكان بأهمية الفولكلور كعناصر من عناصر الذاتية الثقافية وللمساعدة على تنمية الوعى بقيمة الفولكلور وضروورة صونه.

ومن أنشطة النشر والتعريف التى أشارت إليها التوصية تنظيم أنشطة فولكلورية على الأصعدة الوطنية والإقليمية والدولية: كالأعياد، والمهرجانات، والأفلام، والمعارض، والمحلات الدراسية، والندوات، وورش العمل، والتجارب التدريبية، والمؤتمرات، ونشر الدراسات.... إلخ.

وأشارت أيضاً إلى أهمية توفير تغطية أكبر لعناصر التراث الشعبى فى مؤسسات الاتصال الجماهيرى، ولهم أنها اقترحت إنشاء وظائف لأخصائى الفولكلور فى تلك المؤسسات وإنشاء أقسام للفولكلور فى إطار هذه الهيئات. بل ذهبت الاتفاقية إلى اقتراح تشجيع المؤسسات المحلية بأنواعها على إنشاء وظائف لأخصائى فولكلور متفرغين... وغير ذلك من إجراءات تشجيع إنتاج أفلام تسجيلية فولكلورية للأغراض الترويجية، والعناية بالإعلام عن مصادر توفر المادة الفولكلورية.

وفى رأينا أن أهم ما تحويه هذه الفقرة: وتشجيع الأوساط العلمية الدولية على اعتماد قواعد سلوك أخلاقى ملائمة لتناول الثقافات التقليدية واحترامها^(٨).

١٠ - خطر مائل : الحماية (بالنشر) قد تؤدي إلى التجميد :

وقد أثارت قضية نشر الفولكلور والترويج فى أقسامه بمؤسسات الاتصال الجماهيرى ككثير من الجدل بين الخبراء

للمجتمعين. حقيقة أن كافة العلماء المجتمعين يتفقون على أن صون الفولكلور لا يتحقق إلا عن طريق جمعه، وحفظه، وتسجيله، ثم تصنيفه وفهرسته، ونشره وإتاحته للباحثين وللعامة على السواء. وأيضاً حقيقة أن الآراء انفتت على أن الحماية تنصرف إلى عناصر التراث السرى أساساً. ولكننا نرى هنا خطراً مائلاً: هناك عشرات أو مئات وربما آلاف الروايات لسيرة شعبية معينة، فلماذا سجلنا بعضها، فلم نستطيع أن نسجلها جميعاً. ولماذا نشرنا رواية واحدة أو روايتين، فلماذا نكون قد أخذنا آلاف الروايات إلى رواية واحدة، ولنفكر فى حكايات الأطفال والبيت التى جمعها الأفران جريم فى ألمانيا، وأصبحت جزءاً من مكتبة كل بيت وحكاياتها من تراث كل طفل ألماني (ربما أطفال آخرين خارج ألمانيا. ولكن هذه قصة أخرى). ولنفكر فى بلدان فى طيمات حكايات ألف ليلة وليلة، وفى سيرة عنترة، أو السيرة الهلالية، أو غيرها من السير.

حقيقة أن الطباعة تعمد رواية بعينها، ولكنها لا تمنعها من التداول على أسنة الرواة، ولا تمنع على إبداعهم الفردية. ولكن إذا اقرن هذا التجميد بالطباعة باختلاف الآراء، وحلول الراوى أو الفيلم مكانه، فلماذا نكون قد بدأنا نسير فى طريق تراث جديد، فيه شيء من القديم، ولكنه فردى الإنتاج والصياغة، جماهيرى الانتشار، مركزى التوجيه عرضة لكل استغلال أيديولوجى، كما هو عرضة لكل إسفاف أو استغفاف. وللتذكير أحمم الشرقاوى مقارم الاستعمار، وغريم حسن فى حب نعيمة الذى صورناه أقرب إلى الانحراف، بل أدخل إلى الإجمام وليس مجرد غريم فى حب لغاة. ولا أشير إلى أمثلة أخرى نعرفها جميعاً وأكثر من أن تقع تحت حصر.

إننا ندرك تمام الإدراك أننا لسنا أوصياء على التراث، ولكننا لا يصح أن نتركه يندثر، ولا صلة لنا إذا سجلناه ونشرناه فتجمد. ولماذا نستطيع أن نجعل على إبداع الفنانين، خاصة وأن وسائل الاتصال الجماهيرى الحديثة تقف فماً لا يمتلئ يطلب ملايين الأعمال الفنية من دراما، وغناء، وقص، وتشكيل... إلخ، وليست عناصر الفن الشعبى مستثناة منها. ولكن هذه الاعتبارات التى نناقشها ونلت نظر إليها هنا سوف تكون ذات فائدة مؤكدة لمن يتصدى للدراسة العلمية لعناصر التراث الشعبى.. كما أنها تطرح إجابات جديدة حول قضايا قديمة، أهمها: مفهوم الشعبية. فلماذا لو تبينا تعريفاً دقيقاً

الجمهور بأن الفولكلور استخدم لهذا الغرض. وأيد وفدا الأرجنتين والمكسيك الاقتراح المتعلق بحذف عبارة «التبسيط المخل». وقد انتهى المجتمعون إلى حذف عبارة التبسيط المخل، والإبقاء على النص بصورته الزائفة، الواردة في الملحق.

١٢ - النشر الواسع قد يروج لثقافة جماعة أو منطقة معينة على حساب أخرى :

إن فرصة النشر لن تتاح بالقدر نفسه لثقافة كل المناطق وكل الجماعات الثقافية. فالجماعات تنفاوت ثراء وأغراء وطرافة (١١) في تراثها. ولذلك من الطبيعي أن تجتذب مؤسسات النشر أنواعاً معينة دون سواها، لاعتبارات تقديرها هي، لا محل لمناقشتها هنا. ولكن ما يهمنا مناقشته أن هذه العناصر الفولكلورية التي ينفخ فيها بوق الإعلام سوف تنتشر على نطاق واسع، وتمتلئ بكثافة عرض (مشاهدة أو استماعاً أو قراءة)، ولأن مثل هذه الوسائل الاتصالية الجماهيرية وطنية وليست محلية، فطبيعي أن تتمكن من أن تفسح لنفسها مكاناً في الاستعمال أو التذوق اليومي لدى فئات أعرس من حجم الجماعة التي ألتجتها. وينتهي أن تراث هؤلاء الناس (المتلقين) سوف يتأثر مع الزمن، وقد يضطرب، وقد يندثر أمام هذا التراث الوافد الجديد.

وقد علمنا دراسات علم الفولكلور أن الأسرة النووية في عالم اليوم أصبحت موصلاً ضعيفاً لتراث المجتمع، وأن الجزء الأكبر من عناصر التراث الشعبي التي يتعلمها الجيل الجديد يتلقاها في العادة خارج هذه الأسرة الصغيرة، ويجدها بوفرة في وسائل الاتصال الجماهيري من كتاب و فيلم وبرنامج مسموع أو مرئي... إلخ. وإن يستطيع أحد أن يقف أمام حركة تغير المجتمع، كما أشرنا مراراً، ولكننا نستطيع عندما نشر تراثاً أو نعمه من خلال آلة الاتصال الجماهيري أن نراعي شيئاً من العدل، لا يتنصر لمنطقة ولا لجماعة على حساب الباقين.

١٣ - حماية حقوق الملكية الفكرية لمبدعي التراث :

أكدت الاتفاقية في الفقرة (وار) أن «الفولكلور يستحق، باعتباره من مظاهر الإبداع الفكري فردياً أو جماعياً، أن

محركاً للشعبية، فقد نستخدم بأنه لا ينطبق على الغالبية العظمى من التراث الحي. لذلك نبه إلى أهمية أن نتجنب، ونلتزم الحذر عند استخدام المفاهيم والمقولات العلمية التقليدية، فكل عصر جديد يستلزم أدلة علمية جديدة. وتلك دعوة إلى المراجعة والتأمل المنهجي الواجب.

لقد أثارت كل من الهدد وبمسا هذه القضية أثناء محاولات لجنة الخبراء الحكوميين الخاصة التي أشرنا إليها. فأعرب وفد الهند عن مرافقته للمبدعية على النص المقترح للاتفاقية، ولكنه رأى «ضرورة النظر في صون الفولكلور انطلاقاً من منظور تطوري. ويجب... ألا تؤدي الحماية إلى تجميد مفهوم الفولكلور في إطار تعريف عفا عليه الزمن ينطبق من الأفكار التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر، وإلى حصره في إطار مصطلحات متعارضة مثل حمضري / ريفي، وشهفي / مدون، ومثقف / أسي. وإنما يجب على العكس أن يتيح صون الفولكلور لمختلف الجماعات الثقافية أن تتطور، ويجب الاعتراف بدوره للفصل في بناء صرح المستقبل، (ملحق ٧، صفحة ٣-٤)». وأيد وفد بنما مقترحات الوفد الهندي وتلك المتعلقة بالتعريف المقترح للفولكلور، وتساءل «إلى أي مدى يمكن حماية الفولكلور إذا ما راعينا ما ينطوي عليه من جوانب دينامية وتطورية، (المرجع السابق، صفحة ٤)».

١١ - من الذي يراقب عدم التشويه عند النشر ؟

أثار هذا الموضوع جدلاً واسعاً بين الخبراء، حيث كانت مقترحة الفقرة تنص على ضرورة أن يتلاقى للنشر كل تشويه مخل ضماً لسلامة عناصر التراث. وقد أشار وفد ألمانيا إلى أنه «من الصعب تعيين الجهة المسؤولة بتحديد ما يمكن اعتباره تبسيطاً مخللاً أو تشويهاً، كما أنه يمكن في هذا السياق اعتبار العروض الموسيقية التي تقدم أمام السامعين، رغم منطقيتها، نوعاً من التبسيط المخل، (ملحق ٧، صفحة ١٣)».

ورأى وفد السويد وكوستاريكا أيضاً أنها يعتبران أن استخدام تعبير «التبسيط المخل» غير ملائم، إذ إن التبسيط لا يشكل في حد ذاته، حسب رأيهما، تشويهاً أو تحريفاً. ومن ثم طلب هذان الوفدان حذف هذه العبارة أو على الأقل تعديل صياغة هذه الفقرة كي يتاح اتخاذ التدابير اللازمة لإعلام

يشمل بحماية مستوحاة من الحماية المعمولة لنتاجات الفكر. وقد تبين أن توفير مثل هذه الحماية للفولكلور أمر لا بد منه كوسيلة لتطوير هذا التراث واستمراره وتفره على نطاق أوسع، سواء في داخل البلد أو في الخارج، دون المساس بالمصالح المعروضة المعنية.

وإلى جانب حقوق الملكية الفكرية في مراكز التوثيق والمحفلات المخصصة للفولكلور، نبهت الاتفاقية إلى ضرورة حماية مبلغ المعلومات (الإخباري) بوصفه ناقلاً للتراث، وحماية جامعي المعلومات (بضمنان حفظ المواد المجموعة في الأرشيف في حالة جيدة وبطريقة منهجية)، وحماية التراث المجموع من إساءة استخدامه قصدًا أو عن غير قصد، وإقرار حق مسئول الأرشيف الفولكلوري بمسؤولية الإشراف على استخدام المواد الشعبية المجموعة.

وكانت اليونسكو، قبل العمل في هذه الاتفاقية، قد قامت بإجراء عدد من الدراسات بالاشتراك مع المنظمة العالمية للملكية الفكرية عن الجوانب المتصلة بالملكية الفكرية في صون أشكال التعبير الفولكلوري. ولهذا الغرض، اجتمع في عام ١٩٨٠ فريق عمل مكلف بدراسة مشروع أحكام نموذجية للاستعانة بها في التشريعات الوطنية وكذلك تدهور دولية لحماية مصنفات الفولكلور، وكان هذا الفريق مؤلفًا من ١٦ خبيرًا من بلدان مختلفة... وقد رأى فريق العمل ما يأتي:

١- أن من المستحسن توفير حماية قانونية ملائمة للفولكلور.

٢- يمكن تشجيع هذه الحماية القانونية على الصعيد الوطني بوضع أحكام تشريعية نموذجية في هذا الصدد.

٣- يجب أن تشهد الأحكام النموذجية لتشريعات الوطنية السبل لحماية إبداعات الفولكلور على الصعيد دولي الإقليمي، والإقليمي، والدولي. (ملحق ٢، صنفتي ١٥-١٦).

ثم اجتمعت لجنة خبراء حكوميين في جنيف في يواير ١٩٨٢ وأعلنت بصورة نهائية «الأحكام النموذجية للتشريعات الوطنية المتعلقة بحماية أشكال التعبير الفولكلوري من استغلالها غير المشروع وغير ذلك من الأعمال الضارة». وبحثت أربع لجان خبراء إقليمية بدورها طرق تطبيق هذه الأحكام النموذجية على المستوى الإقليمي.

أما فيما يتعلق بحماية أشكال التعبير الفولكلوري على المستوى الدولي عن طريق الملكية، فقد اجتمع فريق خبراء في باريس عام ١٩٨٤. وقد بينت مناقشات لجنة صياغة اتفاقية صون الفولكلور: «أن جميع المشتركين يدركون ضرورة تأمين حماية دولية لأشكال التعبير الفولكلوري خاصة إزاء التطور المتسارع وغير المحكوم لاستغلالها عن طريق الوسائل التكنولوجية الحديثة خارج البلدان أو الجماعات التي تنبثق منها. وقد أبلغت نتائج هذه الأعمال إلى الهيئات الرئاسية لليونسكو واليورو التي قررت معاودة دراسة هذه المسألة بعد اعتماد الاتفاقية.. حتى يمكن أن تأخذ من هذا النص العناصر اللازمة لإعداد اتفاقية دولية عن حماية أشكال التعبير الفولكلوري عن طريق الملكية الفكرية، ولأسيما فيما يتعلق بتعريف الفولكلور واستخدامه» (ملحق ٢، صنف ١٦).

وهكذا نفردنا تلك النقطة إلى الفقرة التالية من مقالنا.

١٤ - التعاون الدولي في ميدان صون الفولكلور :

اهتمت الاتفاقية بتشجيع التعاون الدولي وتقدمته في هذا الميدان الثقافي للعبور، فأشارت إلى ضرورة تبادل المعلومات على اختلاف أنواعها وكذلك المطبوعات الطمعية والفنية. ودعت إلى تشجيع التعاون الدولي في تدريب الإخصائيين، وتقديم منح سفرهم إلى حيث تزداد قدراتهم الطمعية والفنية وتبادل المعدات اللازمة لعمليات جمع التراث الشعبي وتصنيفه وحفظه وعرضه... إلخ. ومطالبات الاتفاقية في هذا الصدد أيضاً باضطلاع الدول بمشروعات ثنائية أو متعددة الأطراف في مجال التوثيق عن الفولكلور المعاصر. ونبهت كذلك إلى أهمية تنظيم لقاءات وورش عمل وحلقات بحث بين المتخصصين بشأن موضوعات محددة، أشارت إلى أمثلة منها ميدان تصنيف وفهرسة البيانات وأشكال التعبير الشعبية، وحول الوسائل والتقنيات الحديثة في مجال البحث.

وقد اقترح وفد جمهورية أوكرانيا إنشاء مركز دولي دائم لتنسيق الجهود في ميدان الفولكلور وتعميم تنظيم مهرجانات دولية للفولكلور وذلك في إطار التعاون الدولي في هذا المجال. ومن الملاحظات الطريفة والمهمة التي أبدت حول قضية التعاون الدولي اقتراح وفد روسيا البيضاء: «إعداد فهرس دولية تشغل على قوائم بجميع الممتلكات الثقافية ذات

المضمون الفولكلوري، وبذلك نشر مخترعات من الفولكلور. (ملحق ٢، صفحة ١٨).

وقد طلب وقد كندا إضافة فقرة (د) جديدة وتعلق بحق الدول الأعضاء التي احتضنت بحثاً فولكلورياً في الموصول على نسخة من نتائج هذه الأعمال، ففي ذلك ما يتبع للبلدان التي لا تمتلك إمكانيات إجراء هذه البحوث أن تتنفع بنتائجها. وبعد تقديم هذا الاقتراح أشار الوفد إلى ما هو قائم بالفعل في مجال التراث غير المادي، وفقاً لما اقترح من قبل في التوصية الخاصة برد الممتلكات الثقافية إلى بلادها الأصلية. (ملحق ٢، صفحة ١٨).

ومن هذا المنطلق ذاته وبناءً على اقتراح من وفد بنما أيدته وفود المكسيك وكوستاريكا والبرتغال وكولومبيا وألمانيا، والعضم إليهم فيما بعد وفدا الأرجنتين وفنزويلا، فقد طلبت إضافة فقرة (د) جديدة إلى هذا القسم تنص على: «إتاحة نسخ من الوثائق وأشرطة الفيديو والأفلام والمواد الأخرى للأمم أو المناطق المعنية مباشرة بأمثال عمليات البحث هذه، وذلك وفقاً لقواعد التبادل الدولي ويدافع من الاعتبارات الأخلاقية». (نص المرجع والصفحة).

وقد أصرب وفد فرنسا عن مرافقته على فكرة هذه الفقرة الجديدة، وإن كان قد أبدى بعض التحفظات بسبب الآثار المالية لهذا الالتزام. وأصبح أنه وإن كان يوافق على ما تنطوي عليه هذه الاقتراحات من اعتبارات تتعلق بقواعد المهنة وأخلاقياتها، إلا أنه أعرب عن قلقه إزاء ما قد تسفر عنه من قيود. وبعد مداوات طويلة حول تكلفة هذا التعديل رأى الاقتصا على الصيغة التي وردت للفقرة (د) بحصول الدولة التي احتضنت البحث في الموصول من الدولة المعنية على نسخ من كل الوثائق والتسجيلات... والمواد الأخرى.

١٥ - حماية تراث الشعوب الأخرى، خاصة تراث الأراضى المحتلة :

وقد تضمنت الاتفاقية هذا الموضوع في فقرتين فرعيتين (هـ) و (و) من الفقرة (ز) الخاصة بالتعاون الدولي. وتطالب الفقرة الفرعية (هـ) الدول جميعاً بالامتناع عن الأعمال التي من شأنها الإضرار بالمواد الفولكلورية أو نقل من قيمتها أو تعوق نشرها والإفادة منها، سواء وجدت هذه المواد على أراضيها أو أراضى دول أخرى.

أما الفقرة الفرعية (و) من الفقرة (ز) فتختص بصون التراث الشعبي من أخطار الحروب والنزاعات المسلحة والأخطار الطبيعية وغير ذلك، فنصت على: «اتخاذ التدابير اللازمة لصون الفولكلور من كافة المخاطر البشرية والطبيعية التي تهدده، بما في ذلك المخاطر التي تنمى به من جراء النزاعات المسلحة أو احتلال الأراضى أو أية اضطرابات عامة أخرى».

وعند الإقرار النهائي لهذا النص ذكر وفد مصر بأن هذه الفقرة الفرعية أخذت جزئياً باقتراح التعديل الذي قدمته مصر. وأصر على موقفه فيما يتعلق بإضافة عبارة: «ولاسيما في الأراضى التي تكون تحت الاحتلال». وقد أيد وفد سوريا موقف وفد مصر، كما أيد مراقب فلسطين، مذكراً في هذا الصدد بضرورة ذكر الأراضى العربية المحتلة صراحة، ذلك أن ما يجرى في هذه البقعة من العالم لا يخص سكان هذه الأراضى وحدهم، بل يخص البشرية جمعاء. (ملحق ٢، صفحة ٢٢).

وأبدى وفد كندا تصفحه على طلبات الدول الثلاث، فاقترح وفد اليونان، كحل وسط، أن يذكر في التقرير اتفاق اللجنة في مجموعها على التفسير الواجب إعطاؤه لمضمون الفقرة الفرعية (هـ) ومواده أن هذا النص يشمل أيضاً حالات الأراضى التي تحتل انتهاكاً للقانون الدولي.

وعلى إثر المناقشة وبعد إجراء تصويت لاستقصاء الرأي، قررت اللجنة أن تدرج في التقرير نص الفقرة ٤ من اقتراح التعديل رقم (١) المقدم من الجمهورية العربية السورية. وهذا النص هو كالتالى:

«إضافة فقرة جديدة تتعلق بصون وحماية التراث الفولكلورى في مرتفعات الجولان العربية السورية التي تحتلها إسرائيل، والأراضى العربية المحتلة الأخرى وتقضى باتخاذ توصية من المؤتمر العام توجب على سلطات الاحتلال عدم المساس أو التحدى على التراث الفولكلورى في الأراضى المحتلة احتلالاً غير مشروع ومنعها من تشويه وطمس وإلغاء التراث الفولكلورى في محاولة للقضاء على الذاتية الثقافية والتراث الفولكلورى السكان في جميع الأراضى العربية المحتلة. ويحل الجهود الدولية لصون وحماية التراث الفولكلورى فيها، والتصدى بحزم لملفوز الثقافي المنصرى

الاستيطاني الصهيوني الذي يحول دون تفتح الشخصية الإنسانية فيها. (ملحق ٢ ، صفحة ٢٣) .

الملحق

توصية موجهة إلى الدول الأعضاء

بشأن صون الفولكلور

إن المؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة - الصنف في باريس من أكتوبر/ تشرين الأول إلى نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٨٩ بمناسبة دورته الخامسة والعشرين - يرى أن الفولكلور يشكل جزءاً من التراث العالمي للبحرية وأنه وسيلة قوية للتقارب بين مختلف الشعوب والثقافات الاجتماعية لتأكيد ذاتيتها الثقافية.

ويلاحظ أهميته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية ودوره في تاريخ كل شعب والمكانة التي يحتلها في الثقافة المعاصرة .

إذ يؤكد على الطبيعة الخاصة للفولكلور وعلى أهميته باعتباره جزءاً لا يتجزأ من التراث الثقافي والثقافة للجمية .

ويقدر بالطابع النهش للغاية الذي يتسم به الفولكلور في أشكاله التقليدية، ولأسماء في جوانبه المتعلقة بالتراث الشفهي وأيضاً بمخاطر تعرض هذه الجوانب للاندثار .

ويؤكد على ضرورة الاعتراف في جميع البلدان بدور الفولكلور، كما يؤكد على الخطر الذي يهدده من طرف عوامل متعددة .

ويرى أن على الحكومات أن تضطلع بدور حاسم فيما يتعلق بصون الفولكلور وأن تبادر إلى العمل لتحقيق هذه الغاية بأسرع ما يمكن .

وإذ قرر في دورته الرابعة والعشرين أن تكون مسألة صون الفولكلور موضع توصية موجهة إلى الدول الأعضاء وفقاً للفقرة ٤ من المادة الرابعة من الميثاق التأسيسي .

يعتمد التوصية الحالية بتاريخ..... ١٩٨٩ .

ويوصي المؤتمر العام الدول الأعضاء بتطبيق الأحكام التالية الخاصة بحماية الفولكلور وذلك بأن تتخذ التدابير الضرورية، تشريعية كانت أو غير تشريعية، طبقاً للممارسات

الدستورية لكل واحدة منها، لتنفيذ المبادئ والتدابير المقررة في هذه التوصية في أراضها .

ويوصي المؤتمر العام الدول الأعضاء بإطلاع السلطات والمرافق والهيئات المعنية بمشكلات حماية الفولكلور على هذه التوصية وكذلك مختلف المنظمات والمؤسسات المعنية بالفولكلور وبتشجيع اتصالاتها بالمنظمات الدولية المناسبة العاملة في مجال حماية الفولكلور .

ويوصي المؤتمر العام بأن تقدم الدول الأعضاء - في المواعيد وبالطرق التي يحددها - تقارير إلى المنظمة عن التدابير التي تتخذها لتنفيذ هذه التوصية .

(أ) تعريف الفولكلور :

يمكن تعريف الفولكلور لأغراض التوصية العالية على النحو التالي:

«الفولكلور أو الثقافة التقليدية والشعبية هو جملة أعمال إبداع نابغة من مجتمع ثقافي وقائمة على التقاليد تمير عنه جماعة أو أفراد معترف بأنهم يمسرون تطلعات المجتمع وذلك بوصفه تعبيراً عن الذاتية الثقافية والاجتماعية لذلك المجتمع، ويتناقل معاييرهم وقيمهم شفهيًا أو عن طريق المحاكاة أو بغير ذلك من الطرق، وتضمن أشكاله، فيما تضم، اللغة والأدب والموسيقى والرقص والألعاب والأساطير والطقوس والمادات والحرف والصناعة وغير ذلك من الفنون» .

(ب) تحديد الفولكلور :

يلبغ صون الفولكلور باعتباره شكلاً للتعبير الثقافي، من قبل الجماعة ومن أجل الجماعة (العالية أو الشعبية أو الوطنية أو الإقليمية أو الدينية أو الإثنية) الذي يجبر عن ذاتيتها . ولهذا الغاية، يلغى للدول الأعضاء أن تشجع البحوث الساعمة على المستوى الوطني والإقليمي والدولي بهدف:

(أ) إجراء حصر على المستوى الوطني للمؤسسات التي تهتم بالفولكلور بغية إدراجها في سجلات إقليمية وعالمية للمؤسسات المعنية بالفولكلور .

(ب) إنشاء نظم للتحديد والتسجيل (الجمع والفهرسة والتدوين) أو تطوير النظم القائمة عن طريق إصدار أدلة، وأدلة للجمع، وفهارس نموذجية، إلخ، وذلك نظراً للحاجة إلى

التنسيق بين نظم التصنيف التي تستخدمها المؤسسات المختلفة.

(ج) تنشيط عملية إعداد نظام مرجع لتصنيف الفولكلور (١) من خلال إعداد مخطط عام لتصنيف الفولكلور بهدف تقديم التوجيه على المستوى العالمى (٢) ومن خلال إعداد سجل تفصيلي للفولكلور (٣)، ومن خلال إعداد نظم إقليمية لتصنيف الفولكلور، ولاسيما عن طريق مشروعات رائدة ميدانية.

(د) حفظ الفولكلور :

يتعلق المخطط بالوثائق المتصلة بالتقاليد الفولكلورية، ويهدف في حالة عدم استخدام هذه التقاليد، أو تطويرها، إلى تكوين الباحثين وحملات التراث من المصادر على بيانات متكاملة من فهم عملية تغيير التقاليد، ولئن كان الفولكلور الحي، بحكم طابعه المتطور، لا يخضع دائماً لحماية مباشرة فإن الفولكلور الثابت ينبغي أن يكون موضوع حماية فعالة. ولهذا الغرض ينبغي الدول الأعضاء:

(أ) إنشاء مراكز وطنية للمحفوظات حيث تختزن بصورة سليمة المواد للفولكلورية التي تم جمعها وأن تتاح للاستخدام .

(ب) إنشاء مركز وطني مركزي للمحفوظات لأغراض تقديم الخدمات (القهرسة المركزية، نشر المخطوطات، عن المواد الفولكلورية ومعايير العمل الفولكلوري، بما في ذلك الجانب المتعلق بالصون).

(ج) إنشاء متاحف أو أقسام للفولكلور في المتاحف القائمة يمكن أن تعرض فيها الثقافة التقليدية والشعبية.

(د) إيلاء أهمية خاصة لأشكال عرض الثقافات التقليدية والشعبية التي تبرز قيمة التراث الحي أو القديمة على هذه الثقافات (المواقع أو أساليب العيش أو المعارف المادية أو غير مادية).

(هـ) توحيد أساليب الجمع والمخطط.

(و) تدريب العاملين في جمع المواد وإعداد دور المحفوظات والتوثيق وغيرهم من الإخصائيين في حفظ الفولكلور، في مجالات الصون المادي والصون التحليلي.

(ز) توفير الوسائل اللازمة لإعداد نسخ للمحفوظات ولأغراض العمل من جميع المواد الفولكلورية، وإعداد نسخ للمؤسسات الإقليمية من المواد التي يتم جمعها في منطقتها لكي تضمن بهذه الطريقة للجماعات الثقافية المعنية الحصول على المواد التي تم جمعها.

(د) صون الفولكلور :

يتعلق الصون بحماية التقاليد الفولكلورية وحملتها من حيث إن لكل شعب الحق في ثقافته الخاصة وأن إيمانه بذلك الثقافة غالباً ما يضمحل بتأثير ثقافة صناعية تنشرها وسائل الإعلام الجماهيرية، فمن الواجب حينئذ اتخاذ تدابير تضمن للتقاليد الفولكلورية مكانتها وتدعمها اقتصادياً سواء داخل المجتمعات التي تنتمي لها أو خارجها.. ولهذا الغرض ينبغي للدول الأعضاء:

(أ) استحداث وإدخال دراسة الفولكلور بشكل ملائم مع التأكيد بصفة خاصة على احترام الفولكلور بأوسع معنى للكلمة في مناهج التعليم النظامي وغير النظامي، على ألا تؤخذ فقط في الاعتبار ثقافات القرية أو غيرها من ثقافات الريف وإنما أيضاً الثقافات التي تتولد في الأوساط الحضرية على أيدي مجموعات اجتماعية وفئات مهنية ومؤسسات شتى... إلخ، والتي تبرز ذلك فهماً أفضل للثقافة الشعبية وجهات النظر العالمية، ولاسيما الثقافات التي لا تشكل جزءاً من الثقافة السائدة.

(ب) ضمان حق مختلف الجماعات الثقافية في الالتحاق بفولكلورها الخاص بها، عن طريق مساعدة عملها في مجالات التوثيق وحفظ الوثائق والبحوث وغيرها، وكذلك في مجال ممارسة تقاليدها.

(ج) إنشاء مجلس وطني للفولكلور أو هيئة تنسيق مماثلة تضم ممثلين عن مختلف الفئات الشعبية، ذلك على أساس جامع بين التخصصات.

(د) توفير مساعدة معدوية واقتصادية للأفراد والمؤسسات التي تدرس المواد الفولكلورية، أو تعرف بها أو تنشر بشؤونها أو تحوزها..

(هـ) تعزيز البحوث العلمية المتعلقة بحماية الفولكلور.

(هـ) نشر الفولكلور :

ينبغي توعية السكان بأهمية الفولكلور باعتباره عنصراً من عناصر الذاتية الثقافية وللمساعدة على استحداث الوعي بقيمة الفولكلور وضرورة صونه. ويعد نشر العناصر المكونة لهذا التراث الثقافي على نطاق واسع من الأمور الجوهرية. ولكن من المهم، عند الاضطلاع بهذه المهمة، تلاقى كل تشويه ضماناً لسلامة التقاليد المتوارثة. ولتحقيق نشر منصف ينبغي على الدول الأعضاء:

(أ) تشجيع تنظيم أنشطة فولكلورية على الصعيد الوطني والإقليمي والدولي كالأعياد والمهرجانات والأفلام والمسارح وحلقات المدارس والندوات وحلقات العمل والدورات التدريبية والمؤتمرات وغيرها، ودعم توزيع ونشر المواد والدراسات والنتائج الأخرى المتوقعة بها.

(ب) تشجيع توفير تغطية أكبر للمواد الفولكلورية في الصحف والمطبوعات ووسائل التلفزيون والإنذاعة ووسائل الإعلام الرئيسية على الصعيدين الوطني والإقليمي وذلك، مثلاً، عن طريق تقديم منح خاصة وإنشاء وظائف لأخصائيي الفولكلور في هذه الهيئات، وضمان حفظ ونشر مواد الفولكلور المجمعة بواسطة وسائل الإعلام الجماهيرية، على نحو سليم، وإنشاء أقسام الفولكلور في إطار هذه الهيئات.

(ج) تشجيع المناطق والبلديات والرابطات وغيرها من الأطراف العاملة في مجال الفولكلور على إنشاء وظائف لأخصائيي فولكلور متفرغين، بهدف إحياء وتنسيق أنشطة الفولكلور في المنطقة.

(د) دعم الوحدات القائمة لإنتاج لقراد التدريبية (وعلى سبيل المثال إنشاء وحدات جديدة لإنتاج أفلام فيديو على أساس أحدث المواد التي تم جمعها من الموقع ذاته) وتشجيع استخدام هذه المواد في المدارس ومتاحف الفولكلور والمهرجانات والمسارح الفولكلورية على الصعيدين الوطني والدولي.

(هـ) ضمان توافر المعلومات الملائمة عن الفولكلور عن طريق مراكز الوثائق والمكتبات والمتاحف ودور المحفوظات ومن خلال للشرائح والدوريات المتخصصة في الفولكلور.

(و) تيسير اللقاءات والبيادلات بين الأشخاص والجماعات والمؤسسات المعنية بالفولكلور على الصعيدين الوطني والدولي، مع مراعاة الاتفاقات الثقافية الثنائية.

(ز) تشجيع الأرباط العلمية الدولية على اعتماد قواعد سلوك أخلاقي ملائمة لتناول الثقافات التقليدية واحترامها.

(و) استخدام الفولكلور :

يستحق الفولكلور، باعتباره من مظاهر الإبداع الفكري فريداً أو جماعياً، أن يشمل حماية مستوحاة من الحماية الممنوحة لتأجيات الفكر. وقد تبين أن توفير مثل هذه الحماية للفولكلور أمر لابد منه كوسيلة لتطوير هذا التراث واستمراره ونشره على نطاق أوسع، سواء في داخل البلد أو في الخارج، دون المساس بالمصالح للشريعة المعنية.

ويوجد بالإضافة إلى جوانب الملكية الفكرية، لحماية أشكال التعبير الفولكلوري عدة أنواع من الحقوق تشملها الحماية فعلاً وينبغي الاستمرار في حمايتها في المستقبل أيضاً في مراكز الوثائق والمحفوظات المخصصة للفولكلور. ولهذا الغاية ينبغي للدول الأعضاء:

(أ) فيما يتعلق بجوانب الملكية الفكرية :

توجيه اهتمام السلطات المختصة إلى أهمية العمل الذي تضطلع به اليونسكو والمنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) فيما يخص الملكية الفكرية مع إدراك أن هذا العمل لا يخلق إلا بجانب واحد من جوانب حماية الفولكلور وأن ثمة حاجة ماسة للعمل في مجموعة من المجالات من أجل حماية الفولكلور.

(ب) فيما يتعلق بالحقوق الأخرى المتعلقة بهذا الموضوع :

١ - حماية مبلغ المعلومات بوصفه ناقلاً للتراث، (حماية الحياة الفاعلة وحماية الأسرار).

٢ - حماية جامع المعلومات بضمان حفظ المواد المجمعة في المحفوظات في حالة جيدة وبطريقة منهجية.

٣ - اعتماد التدابير اللازمة لحماية المواد المجمعة من إساءة استخدامها قصداً أو عن غير قصد.

٤ - الإقرار لمراقب المحفوظات بمسؤولية الإشراف على استخدام المواد المجمعة.

(ز) التعاون الدولي :

نظراً لضرورة تكثيف التعاون والمبادلات الثقافية وبخاصة عن طريق الاستخدام المشترك للموارد البشرية والمالية لتنفيذ برامج لتنمية الفولكلور تستهدف تشجيعه، وعن طريق البحوث التي يضرط بها إخصائيون من رعايا دولة عضو في دولة عضو أخرى، ينبغي للدول الأعضاء:

(أ) التعاون مع الجمعيات والمؤسسات والمنظمات الدولية والإقليمية المعنية بالفولكلور.

(ب) التعاون في مجال معرفة الفولكلور ونشره وحمايته وإسماها بالطرق الآتية:

١ - تبادل المعلومات على اختلاف أنواعها والمطبوعات العلمية والتقنية.

٢ - تدريب الإخصائيين وتقديم منح السفر وإيفاد المعلمين والتقنيين وتبادل المعدات.

٣ - النهوض بمشروعات ثنائية أو متعددة الأطراف في مجال الوثائق عن الفولكلور المعاصر.

٤ - تنظيم لقاءات بين الإخصائيين ووزارات دراسية وفرق عمل بشأن موضوعات محددة وخصوصاً في مجال

تصنيف وقهرسة البيانات وأشكال التعبير الفولكلورية كما هو الشأن فيما يخص الوسائل والتقنيات الحديثة في مجال البحث.

(ج) التعاون الوثيق فيما بينها لكي تكفل لمختلف المتفاعلين بحقوق المؤلف على المستوى الدولي (المجتمع المحلي أو الأشخاص الطبيعيين أو المعنويين) المنتفع بالحقوق المالية والمعنوية والحقوق المسماة «بالحقوق المجاورة» المترتبة على البحث عن الفولكلور أو إيداعه أو تسجيله أو أدائه أو تسجيله أو نشره.

(د) ضمان الحق للدول الأعضاء التي اهتمت بالبحوث في الحصول من الدولة المعنية على نسخ من كل الوثائق والتسجيلات وأشرطة الفيديو والأفلام والمواد الأخرى.

(هـ) أن تمتنع عن الأعمال التي من شأنها الإضرار بالمراد الفولكلورية أو تقلل من قيمتها أو تعرق نشرها والاستفادة منها سواء وجدت هذه المراد على أراضيها أو أراضي دول أخرى.

(و) إنفاذ التدابير اللازمة لصون الفولكلور من كافة المخاطر البشرية والطبيعية التي تتهدده، بما في ذلك المخاطر التي تعيق به من جراء النزاعات المسلحة أو احتلال الأراضي أو أية اضطرابات عامة أخرى.

المواش

(١) انظر مزيداً من التفاصيل حول قضية تغير التراث الشفهي في: محمد الجوهري، علم الفولكلور، السجل الأول: الأسس النظرية والمنهجية، الطبعة المأثرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥، صفحة ٥٢٤ وما بعدها.

(٢) أقرب راحة إليها هي راحة سيرة، التي تحد عنها مسيرة يوم. وقد درسها دراسة شاملة أ. د. نبيل صبيح حنا - الأستاذ بسم الاجتماع بكلية الآداب، جامعة القاهرة - في رسالته لنيل درجة الماجستير.

(٣) هذا ليس فرضاً خيالياً أو تخميناً منا لما يمكن أن يحدث، لأن هذا الأسلوب هو ما حدث فعلاً من جانب علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا رواد للدراسة النظرية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، حيث كانوا يتخذون من صور وأشكال معاصرة في خلفيتها التراثية وفي أماكن توليدها وفي دلالاتها، يتخذونها منها شواهد لتشييد نظرية عامة، في تطور الزواج - مثلاً - تجمع كل تلك للمعاجز في سلسلة تطورية واحدة من تأليف هذا المفكر. ومن المهم الانتباه إلى أن النزعة التطورية لم تمت كلية، بالرغم من أن الانتهاء التاريخي في العلوم الاجتماعية قد اتخذ حمى جديداً ملمضاً، ولكن حديث مثل هذه المخططات النظرية للجامعة موجود ويمكن أن يستمر موجوداً في حقل علم الفولكلور لأسباب عديدة ليس هنا مجال تفصيلها. انظر مؤلفنا علم الفولكلور، مرجع سابق، خاصة حديثنا عن المنهج للتاريخي، الفصل العاشر، صفحة ٣٦١ وما بعدها. وانظر أيضاً، بوتومو، تيميد في علم الاجتماع، ترجمة كاتب هذه السطور وزملائه، طباعت متعددة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، فقد صور تطور النزعة التطورية ودخلوها إلى الانضباط في حقل العلوم الاجتماعية تصويراً فذاً. وانظر أخيراً، إيكه هو لكرانس، قاموس مصطلحات الأنثروبولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري وزميلة، دار المعارف.

- (٤) انظر تعريفاً مفصلاً للتراث الشعبي، موضوع الدراسة في علم الفولكلور، في كتابنا علم الفولكلور، مرجع سابق، سجاد الأول، للفصل الثالث.
- (٥) الإشارة هنا وفيما يلي من إحالات إلى ملاحق الاتفاقية.
- (٦) قام كاتب هذه السطور بالاشتراك مع زملاء له بإعداد مشروع دليل العمل الموحد لجامعي التراث الشعبي. وقد انطلق هذا الدليل من الحوار مع الأئمة العالمية البارزة والأكثر شهرة في العالم، كما تصاور مع أبرز التصنيفات المعتمدة عالمياً لتصنيف الفولكلور، وينبى للدليل تصنيفاً شاملاً للتراث الشعبي المصري. وقد دلت تجربة إصدار مجلدات الدليل على سلامة الإطار العام لأقسام الدليل، وقطعة تقسيم موضوعات التراث، كما دلت الخطوة السابقة على مرونتها وقابليتها للتعديل والحذف والإضافة مع تقدم العمل في وضع أسئلة الدليل، ومع استيراد العمل في تطبيقه في جمع عناصر التراث الشعبي المصري والعربي من الميدان. وقد صدرت من الدليل الأجزاء التالية:
- ١ - الجزء الأول: الدراسة العلمية للمتطلبات الشعبية، إشراف محمد الجوهري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢.
- ٢ - الجزء الثاني: للدراسة العلمية للمتطلبات الشعبية، مجلد رقم (٢) لشرف نفسه، والناشر نفسه.
- ٣ - الجزء الثالث: الدراسة العلمية للماديات والتقاليد الشعبية (دورة الحياة)، تأليف محمد الجوهري وطياء شكرى وعبدالمعيد حواس، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.
- ٤ - الجزء الرابع: عادات للعلماء وأدب المائدة، تأليف طياء شكرى، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.
- ٥ - الجزء الخامس: الدراسة العلمية للثقافة الشعبية الريفية، تأليف رجب عفيفي ومحمد الجوهري، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.
- ٦ - الجزء السادس: للدراسة العلمية للموسيقى الشعبية، تأليف محمد عمران، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٧.
- (٧) انظر مزيداً من التفاصيل عن حركة الفولكلور المصري عند: محمد الجوهري، علم الفولكلور، مرجع سابق، للتصنيف الرابع، ص ص ١٣٥-٢٠٨.
- (٨) انظر دراسة طياء شكرى المعنونة: أخلاقيات البحث العلمي في مجال التراث الشعبي: قضية وطنية، بحث مقدم إلى مؤتمر أخلاقيات البحث العلمي الاجتماعي، الذي نظمه المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية في أكتوبر ١٩٥٥.



إعادة إنتاج الموروث الشعبي

ف

المرجع الشعرى العربى الحديث

د. وليد منير

١ - الموروث الشعبى وخاصية الاستمرارية

يمثل الموروث الشعبى نوعاً من الذاكرة الجماعية التى تحتفظ فيها بخبرة عميقة لها دلالتها الواضحة. وتتميز المعرفة الشعبية بكونها مخزوناً لحكمة التجربة للتاريخية التى يشكل التعامل المباشر مع الواقع الحى لمعتها وسداها.

بيد أن الخيال الشعبى يملك القدرة المتصلة على إعلاء مضمون الممارسة الواقعية إلى صيغة أو نموذج أو طقس إيقاعى. ومن ثم فهو يقدم إداعه الخلاق على هيئة مثل أو أسطورة أو أغنية.

يقول «يورى سوكولوف»: «إن الفولكلور صحى للماضى، ولكنه - فى الوقت نفسه - صوت الحاضر المدنى»^(١). فى لب هذه المفارقة تكمن الفاعلية الأصلية للمعرفة الموروثة، بوصفها امتداداً لخصوصية الروح الثقافية لمجتمع يعينه أو لأمة يعينها. وفى لب هذه المفارقة، كذلك، تكمن قدرة الإبداع الشعبى على احتواء الشروط التاريخية ومجازاتها فى الوقت نفسه؛ فتفاعل الجماعة مع ظروفها الخاصة فى لحظة يعينها ينتج منظومة «من الأفكار والمعتقدات والقناعات التى سرعان ما تصبح صالحة»، أيضاً، فى لحظات لاحقة مختلفة، للإفادة منها والإقتال لها.

وإذا «كانت الشعبية، قد وصلت بين الأنواع والأجناس، بين المضامين والوظائف»^(٢) فليس من الصعب أن نجد الموروث الشعبى قد أعيد إنتاجه، مرة بعد أخرى، وبصور متعددة، فى الشعر والرواية والقصة والمسرح، فهذه الأنواع الأدبية تلتقى عوالمها، حين تلجأ إلى ذلك، عبر الإدماج للفاعل بين الخبرة الفردية والخبرة الجماعية، بين جماليات الإبداع الذاتى وجماليات الإبداع الشعبى، بين الرؤية الخاصة والرؤية المشتركة.

ولأن «الشعبيات» تنقل، من خلال محتواها، صورة «مكلفة» لطريقة إدراك الحياة عند مجتمع يعينه له تاريخه الطويل الدال، فإن استدعاء تلك الصورة المكشوفة فى فنون «التمثيل» و «الكلمة» يجعل الحاضر بعداً مضارباً فى الماضى، ويؤسس له منظوراً أكثر أصالة وعمقاً، بحيث ينشأ حوار معنى بين لحظتين فى الزمن، ويتحرك المواقف بين مستويين متحضرين من مستويات الدلالة، ويستطيع المطلق، بما يظوى عليه من استجابة فطرية لموروثه، أن يربط بين حساسيتين من حساسيات الجمال والمعنى.

التأملات الفلسفية في مسألة الوجود - سيرة الأحداث التاريخية للألم في صراعاتها المتصلة) هي الرحم المولّد للمفكرات الأساسية، فيما تعدّ التبادلات الجغرافية واللغوية، والتميزات في طبيعة تنظيم التشكلات الاجتماعية التاريخية سياسياً واقتصادياً، واختلاف آليات الممارسة والفعل، والمفارقة في متحنيات التغيير والتحول، هي الرحم المولّد للخارجيات والخصوصيات الباهية.

وقد حاول كولوديني شتراوس، أن يصوغ هذه الجدلية في شكل جديد حين قال «إن تنوع الثقافات الإنسانية لا يندفع أن يدعونا إلى نظرة مجزئة أو مجتزأة، إذ إنه نتيجة للعلاقات التي تجمع بين الجماعات أكثر مما هو بفعل انعزالها عن بعضها البعض» (٥).

من المهم أن ندرك هذا أن التشابه ليس هو الذي يولد الاختلاف، ولكن التفاعل هو الذي يولده. والتفاعل لا يكون إلا بين المتغيرات والمتبادلات والتفاضل. هل معنى ذلك أن الانعزال هو الذي يولد المشابهة؟ وكيف؟

إذا كان التفاعل، بطبيعته، يؤدي إلى تعديل الخبرة، فإن الانعزال يعنى بقاء الخبرة في غير تعديل، ولكن ذلك لا يعنى أن هذه الخبرة لا تنامي ولا تتلون ذاتياً، بل يعنى أنها تعتمد على إنصاف ذاتها بذاتها. وعبر عمليتي التنامي والتلون الذين يشهدهما الإنصاف الذاتي ثمة مجال مفتوح لاحتمالات الوصول إلى صيغ مشتركة ومتشابهة في النهاية، خاصة إذا ما كان الأمر متصلاً بموضوعات الأفكار الإنسانية الخالدة: الحب والواجب - الخير والشر - الفلذ والموت - فالنشاط الإنساني داخل هذه الثنائيات يكاد يكون واحداً، ومن هنا تنشأ النماذج الكلية التي تعكس الثوابت المتكررة، وتتصل عبر الثقافات كلها، اتصالاً متشعباً ومشبكاً.

٢- نموذج الغواية التي يعقبها الندم:

كيف تكون اللذة مفتاحاً للألم؟

كانت «الخطيئة الأصلية» التي تمثلت في إغراء إبليس لأدم، واستسلام آدم للغواية، كما يروي لنا القصص الديني، ثم هبوط آدم وحواء إلى الأرض عقاباً لهما على عصيانهما أمر الله تعالى، هي أول نموذج، في الأدبيات الإنسانية، للغواية التي يعقبها الندم، وللذة التي تفتح، فيما بعد، باب الألم على مصراعيه.

لجأ كتاب المسرح الشعري الحديث في عالمنا العربي إلى «موروثنا الشعبي» بتجويحاته كافة فنهلوا منه ما استطاعوا. وكان هذا النهل علامة على حياة هذا الموروث في وجدان العصر، وقدرته على البقاء والتأثير. وكثير من موروثنا الشعبي موزع بين الدراما والشعر الشفاهي (السير البطولية، وأغنيات الحصاد والزواج والولادة وغيرها من المناسبات على سبيل المثال). ولذلك فإن توظيف الدراما في الدراما، وتوظيف الشعر في الشعر، على سبيل ما يسمى في المصطلح للنقد الحديث بـ «النص» Intertextuality أو التدخل النصي، ليس بالأمر الغريب، بل هو تقنية بالغة الذكاء والمتعة. وللنص، بذلك المعنى، هو جدلية التذكّر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة (٦)، وهو، كما يقول «بارت»: «ماذا يمثل أمامي؟ وماذا يسرب إلى؟» (٧). وإذا كان المثال، هذا، يعنى نوعاً من التشخيص البصري، فإن الانسراب يعنى نوعاً من حركة المؤثرات الكامنة في اللاوعي. وكل منهما له دوره المتميز في ديناميكية خلق الفن وتحولاته على عدة مستويات.

وتتبع خاصية الاستمرارية، في الموروث الشعبي بعامه، من صياغة هذا الموروث لنماذج كلية تلك القدرة على التكرار في الزمن مما يعطيها قدراً واضحاً من الثبات. ومن ثمّ تصبح هذه النماذج، وفي جوهرها، نماذج عابرة للأحقاب، كأنها، برغم العوامل التاريخية المازة التي شكلتها، تمكس، في مرآتها، بعضاً من ثوابت الطبيعة الإنسانية في مجمل تكوينها.

ولعل هذه الفكرة تجيب عن سؤال: لماذا نعلم، في كثير من الأحيان، على أساسيات مضمونية مشتركة بين الموروثات الشعبية للألم المختلفة؟ فإضافة إلى «المناقشة» التي تأتي بصورة لاحقة، نلعب «وحدة المساسية الإدارية» دوراً بعيد الأثر في تأسيس الاشتراك. وتقوم الظروف التاريخية الخاصة، والفوارق الوجدانية، واختلافات التجارب والاستجابات، بعد ذلك، بصيغ المعرفة بصيغتها الخاصة التي تميز هوية عن أخرى. وهذه الممارسة الحية هي التي تسمى بعوامل الخارج بعد أن تكون التشابهات التركيبية في بنية الوعي المباشر بالوقائع المتقاربة قد وغت بعوامل الداخل.

وتعدّ البدايات الواحدة للإنسانية (الصيد - الرعي - الزراعة) والعلاقات الطبيعية لأفراها (الحب - الصداقة - النفاص)، والمصادر الأصلية لأفكارها (التقصص الديني -

ومذ ذلك الحين، انشك هذا النموذج يتكرر بتتويجات مختلفة عبر الزمن، ويعاد إنتاجه على نحو متصل في صور شتى.

الوصيفة الأولى:

هذا ميعاد مواجدنا الليلية

الجرح يريد السكن

الوصيفة الثانية:

نفس الترتيب

حين تصوير الظلمة خمسة عشر ظلاماً

نتبادل هذى الكلمات

فلنلاحظ، هذا، أن الجرح في حاجة دائمة إلى أن يُعاد فتحه، كأننا لا بد أن ننسحب بالزمن، في كل مرة، إلى اللحظة الأولى التي شهدت الطعنة . وينطوى هذا الفعل، في جوهره، على الدهشة وعدم التصديق، فحين نسأل، دوماً، أنفسنا: كيف حدث ماحدث؟ ثم نقول: لقد حدث هكذا. ثم نعيد الدورة. إن الإفاقة من الصدمة لم تتم بعد خمسة عشر عاماً. وهذا الذهول يطلب، في كل حين، من يوقفه، من يجعله في قمة بريقه. إنه الدفاع الوحيد ضد الصيان، ومن ثم ضد الصبح والمغفرة. لقد سمحت الأميرة الليلية أن يقتل أبوها بيد عاشقها، وأن يُغتصب ملكه اغتصاباً، من أجل وعد كاذب.

الأميرة:

..... قد كُنتن معنى في تلك الليلة

وعرفن الحادث

الوصيفة الثالثة:

الحادث؟ ما الحادث؟

الأميرة:

الحادث؟ !

لا تذكرن الحادث!!

الوصيفة الثالثة:

مايحيا كل دقيقة

لايئسى أو يذكر

الأميرة:

أبدو مخطلة في أعينكن

وتحكي لنا ألف ليلة وليلة، تحت عنوان العور للعشرة أو للشباب الذي لم يضحك بقية عمره، قصة شاب يصل بعد طواف طويل إلى قصر يعيش فيه عشرة من الشباب، يقومون كل ليلة بطقوس البكاء المرّ، ويلطخون وجوههم بالسواد والرماد. ولما اشتدت دهشة الشاب لما يرى، سألهم عن سبب مايفعلون فلم يجيبوه، فلما ألح في السؤال وأصر عليه، فغمره بوسيلة سحرية إلى التجربة الموحجة التي مرّ بها كلٌ منهم، فإذا به بين أنعام مملكة كل سكانها من النساء، وكان الشرط الوحيد لزواجه من أميرتتهن الفاتنة وتخصبه ملكاً على هذه المملكة، هو أن لايقنع باباً معيذاً من أبواب القصر، وذات يوم دفعه فضوله إلى فتح الباب المحظور فإذا به يرتد بالوسيلة السحرية نفسها إلى حيث يفرط الشباب العشرة في طقوسهم الليلية الحزينة، فينضم إليهم في ممارسة هذه الطقوس معبراً، بذلك، عن ندمه المفاجع، وعن ألمه الأبدي.

وتنسى الرغبة في تعذيب الذات، بنزعة مازوكية واضحة عند الشخصية التي يعصرها الندم على إذعانها السريع للغواية، ومازالّت، التعازي الشعبية، تحاكي هذا الأسلوب الغريب بصورة واضحة، كأنها تعدّه تكفيراً عن الذنب العظيم الذي لايفتنر، وتطهيراً للذات من الآثام التي علقت بها.

في مسرحية (الأميرة تنتظر) لصالح عبد الصبور تعود بنا اللجة داخل اللجة، إلى الطقس المازوكي الذي يتكرر كل ليلة كما في قصة (العور العشرة). والحفل الليلي يعتمد على إعادة تمثيل الماضي. ومن خلال الأقنعة تتحول الوصيفة الأولى إلى كجير الحراس، والوصيفة الثانية إلى السعدل، والوصيفة الثالثة إلى الملك الأب بينما تبقى الأميرة على حالها لتكون أيقونة لنفسها منذ خمسة عشر خريفاً مضت حسب المصطلح السيميولوجي.

يبدأ الحفل بالضحك، وينتهي بالبكاء، فالحديث الماضي الحاضر، في آن واحد، هو الذكرى التي نحيا وتتأصل عبر الألم الذي نفنسى إليه اللذة.

لكن.. لكن

قد لَوَّح لي بالحلب

الوصيفة الثانية:

نظم.. نظم

الأميرة:

بل أقسم أن يُدبَّت في بطنى أطفالاً

طفلاً في كل خريف

الوصيفة الأولى:

نظم...نظم

الأميرة:

هل أخطأت إذن؟!

لا بد أن تعود بنا الذاكرة إلى قصة اللصيرة بنت ساطرون صاحب حصن العصر بالعراق، تلك التي أملت على سابور ذي الأكتاف الذي يحاول ومنّ معه أن يفتح الحصن دون جدوى، فلما أعجبها أرسلت إليه كي تدله على المكان الخفى الذى يستطيع غزو الحصن عن طريقه شريطة أن يضمن لها الزواج منه، فقبل شرطها، ثم دخل إلى الحصن بعموتها، فقتل أباه، وتزوجها، ولكنه لم يأمن أن تفوته كما خانت أباه، فقتلها، ومثل بها.

في المسرحية يتخلل السمدل عن الأميرة، ولكنه لا يقتلها، بل ينفيها إلى وادى السرو. وهناك تعيش، مع وصيفاتها المخلصات، موتها في الحياة، أوكما تقول الوصيفة الأولى في بداية المسرحية: يستعملنا الموت ككأ نقشبث يحبال للعيش المبترقة الخدعة هي الموت، والحب هو الشراك الذى أحكم نصبه بدقة. والوإدى المجدب، على اتصاهه، هو فراغ الحياة الموحش؛ فراغ يذكّرنا دائماً بالفناء والعدم. كيف نحشو النسوة فراغ المكان والزمن؟ باستدعاء الماضي من الذاكرة. بإعادة تجسيد آخر لحظاته المترعة بالأشواق الحميمة، والدموع اليائسة.

الأميرة:

ماذا...؟

لأترضى أن تأتيلى في السر كما يأتي للنس

إذ تحمين نوم الحراس، وتستخفى في ظل

الجدران

تبغى مفتاح القصر

(.....)

لكن أبى يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه

تحت وسادته حين ينام

(.....)

ويحى، لأدري ماذا أفعل

لم أعد أن تمد يدي في فرش أبى

(.....)

سأقودك للغرفة

وسأخذك أنت

هكذا يجسد المصنف الأثرى، في أجلى صوره، كي ينحل أخيراً في صرخة للفزع والذهول والندم. بين رجل المرأة المفقول ورجلها القاتل تبدأ رحلة مريرة من الحيرة والعذاب.

الأميرة:

ويلاه..

أقتلت أبى

وسلبت الطاتم حتى ترقعه في وجه الناس.

وتحكم به

ماذا أفعل؟

أنت حبيبي وعمادى، وقتلت أبى وعمادى

أشير إليك، وأدعو:

هنا قاتل مولاي

أم أطوى كفى، أغرق سرى في دمعى المكثوم؟

أنكم أم أصمت؟

أوجع من هذا كله

أحبك أم أبغضتك؟

سوف يصل الصراع الداخلي للذات، هنا، إلى أقصى ذراه، وهو صراع سوف يستمر طويلاً ليخلق شخصية جديدة منسجمة بين سطوة الإحساس بالحب، وسطوة الإحساس بوزر المشاركة في القتل، ولكن الشعور الجارف بالانخداع سوف يمل، شيئاً فشيئاً، على تغليب العنصر الثاني وإنسانيته حتى لحظة قتل القردل للمبتدل. ومن عجائب الكشف عن تعقيد النفس الإنسانية وتركيبها، أن يظل ثمة نوع من الاقتتان الخفي بالحبيب للقاتل المخادع، لا يزال ولا تلتني جذوته:

«الأُميرة وهي تبكي بجانب الفراش، وتقبل السمندل»

آه .. مألصده ميكا

انظرن .. مانت بسمة الفاتنة للزجة

ويذا مرتعداً مذعوراً في صدق قاتن

آه .. حالمه ميكا

إذ ينكم في فرشي كالرعل المهرق

(.....)

أوه، مأشبهه في منجته بأبي

انظرن .. وباركن

يقول «جورج أنطران روني»: «الهرى هو حلم متوقظ»^(٦)، ويقول: «الشرف يشعر أنه فريسة قدر. وهذا التقدر موجود، إنه في داخلنا»^(٧).

٣ - نموذج البطولة السامية

كيف تمجد الشجاعة الحب؟

يحن الإنسان، دوماً، إلى الفلاس عن طريق الحب، وعن طريق التضحية بالذات من أجل مبدأ أو قيمة من القيم المقدسة. وشجاعة التضحية هي التي تمجد الحب وترفعه إلى أفق النبالة والخلود. وقد عمل الشعور الرومانتيكي في هذا الاتجاه الدائلي دون كلل ليؤكد أن القداسة الإنسانية ممكنة، وأن البطولة تسمو بالحياة إلى أبعد مما نتصور. وتلوح الرومانتيكية بوصفها «الرغبة في الارتفاع إلى اللامتناهي من خلال أحداث توافق بين الواقعي واللاواقعي»^(٨)، كما أن الشخصية النبيلة السامية التي تصورها الرومانتيكي، تمثل الإنسان الخلاق الذي أدرك إله المحبة في ذاته^(٩). يكون

البطل السامي، في العادة، فارساً عاشقاً، أو إلهياً / نبياً محباً. وفي العاليتين يذخر هذا البطل قواه كلها للخير، ولدفاع عنه بشتى الطرق. نستطيع أن نلمح في الاتجاه الأول، «عنصرة، وحمزة للعرب» بقدر ما نستطيع أن نلمح في الاتجاه الثاني «إيزوريس» و«السيح».

يحاول البطل السامي، في كل الأحيان، أن يجعل من تاريخه أسطورة «مقفورة»، ويصر على أن تكون ذاته مرآة للكون في براعته الأولى. والصراع الذي يخوضه هذا البطل صراع واضح ومفهوم لأن اليقين الذي يحظى الذات لا يمسح لها في أية لحظة بالتردد أو الشك، ولا يتبع لها أن تضعف أو تهون.

في مسرحية (حمزة العرب) لمحمد إبراهيم أبوسنة لا تلعب حسابات الواقع العملي، في وعي البطل، دوراً يذكر، فمناطق البطولة التي ترتفع بكل شيء معها يكتسح كل المسابات والظروف.

حمزة:

سأجمع الفرسان والخيل

ونشرع السيوف

أنا محطم القيد

مهدم السدائن للصغيرة الأسوار

أمرغ العروش في الأرحال

الأمير إبراهيم:

بني لا تفرك الأوامر

فقرة الأعداء لا يظنها الكلام

والرأى يابني أن نخنار

هدية من فاجر الثمار

إلى ميكانا النصار

نمتلى جوداك السريع

وتطلب الففران

وسوف يقبل النصار

العز شافعا لدى أنوشروان

وهكذا يظننا الأمان

وترجع السيوف للأعماد

ونطفئ الأحقاد في مرلجل الصدور

حمزة صارخاً:

لاكان ذلك الذى تقول

ياأيها الفرسان

من منكومعى

ومن على؟

الجميع:

بل كلنا معك

بل كلنا معك

حمزة:

سيقولون كالذئاب

فلتجعلوا السيوف والحراپ

أبواب هذه البيوت

الجميع:

الموت للجنود

فتأكل النيران

كسرى أنوشروان

يبدأ تكوين البطل الشعبي بوصفه كائناً له وجوده الفطرى . ولكى فى أثناء عملية صناعة البطل تتمتع حقائق حياته التاريخية التى تمثل القاعدة التى يبنى عليها نموذجة عبر سنوات كثيرة ، لكى تتشكل مع للنماذج المفولية السالوفة والمعدة من قبل ، (١١) .

يتسامل ورائداه عن كيفية تقوالب الأفكار التى تتوقع من البطل منذ بداية الأمر ، ويقول إن ثمة عدة فروض منها أنها تشكلت من السحر والعلموس البدائية ، ومنها أنها تشكلت من دوافع ورغبات ذات أساس سيكولوجى لاتزال لها فعاليتها (١٢) .

ونحن نرى أن ثلاثة أنواع من الدوافع تتدخل فى آن واحد ، لتعبر عن كيفية تقوالب الأفكار التى تتوقع من البطل منذ البداية : الدوافع السيكلوجية ، والدوافع السوسيلوجية ، والدوافع التاريخية والدينية . بيد أن هيمنة نوع من الدوافع على النوعين الآخرين ، فى سياق ما ، وتوجيهها لهما يصيغ الفكرة المفولية بصيغته المميزة ، ويمسحها خصوصيتها بين غيرها من الأفكار .

وفى حالة عنترة وحمزة العربى ، على سبيل المثال ، تلعب الدوافع السيكلوجية - فيما أرى - دور الهيمنة الأساسية ، بينما تلعب الدوافع التاريخية والدينية فى حالة ابوزوريس دور الهيمنة الأساسية .

فى مسرحية (الحربة والسهم) لمحمد مهران السيد يحتل الصراع بين الخير والشر ، بين ابوزوريس وست ، كما هو الحال فى الأسطورة الأصلية ، موقع الصدارة . ورغم أن ابوزوريس هو البطل الغائب ، فإن حضوره يظل فارصاً نفسه من خلال تجسيد الصراع المرير بين سادن قيمه ، ومطالب ثأره (حورس) وبين أعدائه وأعداء شعبه .

إيزيس:

أولى خطواتك ، فوق طريق الأجداد

أن تنقل رسمك فى الجدران

أن يلحن كهانك ست

وتقيم على طول ضفاف النهر الأعياد

أن تبعث فتيانك عبر قرى مصر

يبثون هياكل تملط مجد أبك

ويقولون لفلأحى الأرض ، وللرعى

بشراكم

حورس قد عاد

الخضرة قد هلت ، وانحسرت أعرام الإملاق

ويشرق هذى الآفاق

وتفيض بخيرات الأرض الأجران

وتنام على اليسمات قراكم

ومن الناس، من الأخضر واليابس والنهر

من الطريف والدالّ ممّا أن نلاحظ بعين متأملّة «أن للسفنكس المصرية (أبو الهول) sphinx رأس فرعون على جسم أسد، أنه يجمع قوة الأسد وعقل الإنسان ويرمز للقوة الكافية، إنه مشاركة أحياناً لـ هور مافيس أوحوريس فى الأفق بحيث يمكن اعتباره كأحد أشكال إله الشمس». (١٧) لا بد أن تكون للبطل السامى، فى المخيلة الشعبية، علاقة مزدوجة، تربط، من قريب، بينه وبين الحب من ناحية، وبينه وبين الموت من ناحية أخرى؛ فأيزوريس العظيم يموت ويُبخر أشلاه فى أقطار مصر كي تبدأ حبيبته الخالدة إيزيس فى استعادتها قطعةً قطعةً من خلال رحلة مضنية، وعطرة العيسى، فى سيرة عنطرة يموت بسهم مسموم أطلقه «وزر» الكفيف انتقاماً منه، ولكن سبيبه: - بلّة ترندى ثيابه، وتعمل سلاحه، وترحل إلى أبيها الأمير مالك وأخيها عمرو منقمة بين العريان شخصية زوجها البطل. كذلك تنتهر مهردكار بنت كسرى وزوجة البطل حمزة فى مسرحية (حمزة العرب) جزءاً على فراق زوجها بعد أن جمع الحب شملهما، وأطلهما بالسعادة الصافية، فيكاد يصيب حمزة الجنون، ويدفعه الألم إلى قتال شرس يشرف به على الموت، كأنه يمجّد بذمه حبه الراحل العزيز، ويمدده كي يولد من جديد.

حمزة:

قومى مهردكار

لن أسلمك إلى الكفار

لن أسلم نفسي للأعداء

قومى يا أمى

يا وطنى

قد تنهار الدنيا

لكن لن يأتى يوم أبداً

أسلمك لكسرى فيه

قومى

ماذا؟ ماذا؟

(تميل رأس مهردكار - وتسلم الروح تعوى)

لنلخط أن عبارة «حوريس قد عاده إنما تعالى» إيزوريس قد عاده؛ فانتصار حوريس يعنى قيامة أبيه، وشجاعته النادرة فى سحق الشر يعنى تمجده للحب المقدس بين أمه «إيزيس» وأبيه إله الخير. وإيزوريس يشبه السيد المسيح من نواح عديدة، فهو الذى يقدم الدليل مثله على جدارة النصيحة، وهو الذى يبارك الناس بالحب ويصبح مثلاً للمخلص العظيم، ويذكرى خالدة، وهو الذى يقوم ثانية من الأموات فى شخص عطاءه اللبيل (حوريس).

جايئى:

حوريس

يتعلم يوم ملاقاته الشرير

يتعلم كل فنون الحرب

يتزود منها طول الأيام

لم يركن أبداً للراحة

(.....)

ماهى:

فلشملك المجد

فلشملك المجد على عرشك يا أوزيريس

فى المحكمة الكبرى، فى عالمك السفلى؛

أما أنت

يا ابن إله الخصب

فك الحب

أى حوريس

سيرون سيوفك، نفز وسط النهر

كالقمر الساطع

فى قلب سماء داكنة - غارقة فى الصمت

وستضرب بالحد القاطع

٤- نموذج المخلوقات الحكيمة:

كيف يصبح الإنسان تلميذاً لغيره من الكائنات ؟

(يصوت هائل)

يعرف «بليك» أعظم الشعر بأنه «ليجورة تخاطب القوى الفكرية»^(١٤)، والليجورة هي الأمثولة أو القصة الرمزية. وكثيراً ما جرت هذه الأمثولات على لسان الحيوان والطير كما في كتاب (كيلة ومنة) لعبد الله بن المقفع. وقد تكون تقنية (القناع) ذات الدلالة السياسية، في كثير من الأحيان، واضحة أشد الوضوح في هذا المجال، ولكن للأمر وجهاً آخر ليس أقل أهمية، هو أن الإنسان ليس أكثر الكائنات حكمة ودراسة، فقد فقد الكثير من المميزات منذ انفصل عن بكارة الطبيعة الكونية الأولى، من ثم فهو في حاجة ملحة إلى الدُّور منها مرة أخرى، والإصغاء إليها بجد واهتمام كي يستعيد قدرته على الاستشفاف والحدس وسلامة الإدراك وصواب الحكم على الأمور. لذلك كان لزاماً عليه أن يمد تأمل هذه الطبيعة، وأن يقترب من روحها، وأن يتواضع أمامها، فيسألها وينصت إلى كلماتها ويتعلم المزيد عن حركتها وسكونها، عن تعاقب دوراتها، ومعنى تصولاتها، وصر طقوسها، بل وأن يستنطق مخلوقاتها، كذلك يفهم عن هذه المخلوقات تفصيلات كثيرة تعينه على تمثل قوانين الصراع في الحياة، وتأويل حكمة الحياة والموت، والحب والأمل، الحرية والإرادة، المعرفة والفعل، والثبات والتغير. فبذلك، وحده، يستطيع الإنسان أن يفهم ضعفه وقوته، وأن يطور إمكاناته، وأن يصوب أخطائه، وأن يستمر في الكفاح والعمل. والحيوان والطير هما أجل مخلوقات الطبيعة، وأكثر هذه المخلوقات قرباً إلى الإنسان، وقد حددتنا الكتب الدينية نفسها عن الحيوان والطير بتقدير كبير، فحددنا القرآن الكريم، مثلاً، عن الدمل والنمل والذاقة والحسان والبهائم وغيرها، وأفرد لبعضها تكميلاً خاصاً كتعب أصحاب الكهف وهدد سليمان.

وفي كتاب (منطق الطير) للإمام فريد الدين العطار دلالات رمزية مهمة تجعل للموضوعات الكبرى كالعب، والمعرفة، والبقاء والفناء، والروح والجسد، وغيرها من الموضوعات الصوفية الأثيرة، وجوداً محسوساً وناطقاً من خلال الطير.

الإنسان، إذن، تلميذ في مدرسة المخلوقات الحكيمة. إنها تلك لغة غير لغته، ورموزاً غير رموزه، وحساسية غير حساسيته، وإدراكاً غير إدراكه، وآليات للتكيف والحياة والإنتاج

ماذا؟

ماتت

لم يأخذها كسرى

يأخذها الموت

إن يأخذها الموت

إن يأخذها الموت

هذا يوم الثأر

إن أتركه فارس

حتى أهدمها حجراً حجراً

إن يبق هذا العرش المتفاخر

(.....)

عمر العيار:

لأنه حراً هذا اليوم

فلنصرفهم إن مكنت الحيلة

حمزة:

لست أجيد حروب الحيلة

ماذا أخشى هذا اليوم؟

ما عادت تعنى الدنيا شيئاً

يقول «وايم أرست هوكنج» : «الموت بالنسبة للنفس المفكرة، معناه، ميلاد طفلتها، النفس الزمنية، والانفصال عنها - أي التخلص من عبئها الذي يزداد ثقلًا»^(١٥).

يبدو تبعاً لهوكنج - أن الحب، في جوهره، مرتبط بالنفس الزمنية أكثر من ارتباطه بالنفس المفكرة، وهذا هو المعنى الأساسي في المقولة الرومانسية الشهيرة «إن اللعب أقوى من الموت» ، وإذا كان هذا الأمر صحيحاً بالنسبة إلى الإنسان العادي، فإنه أكثر صحةً وتأكيداً فيما يخص البطل السامي الذي وضع فيه الإنسان العادي كل رغباته وأحلامه ونوازعه بدوافع سيكولوجية أساساً، وجعل منه نموذجاً خالداً في تراثه الثقافي التليد.

غير آلياته، وصلات الطبيعة أعمق من صلاته، هي - باختصار - تلك معرفة غير معرفته . ولذلك فهي تلك مالا يملكه، وهو، في حاجة، إلى محصول حكمتها، دون أن تكون في حاجة إلى محصول حكته، لأن مطالبتها في الوجود ليست كمطالبه، ودورها فيه ليس كدوره، وقصدها منه ليس كقصده .

يملك الحيوان والطير حكمة الفريزة، ويملك حكمة الصدق، ويملك حكمة النزاع، ويملك حكمة البقاء، ويملك حكمة العمل، ويملك حكمة التعامل المباشر مع الأشياء، بل ويملك البعض منه حكمة التنوير (الفجران والكلاب) . وفي الحضارة المصرية القديمة صارت بعض الحيوانات والطير آلهة مقدسة، وتمتعت باحترام الإله المعبود. لذلك فإن قداسة الطبيعة تمثل جزءاً لا يستهان به من الخبرة الدينية السلوكية ذاتها، وكما يقول (ميرسيا إلياده : إن تجربة المقدس التي تبني العالم هي، أنطولوجية، قبل كل شيء،^(١٥) . وهكذا يلتحم المعرفي بالوجودي كى يشكل عالماً متجانساً من الحقائق .

في مسرحية (محاكمة كتاب كلية ودمنة) للشاعر معين بسيسو تبدو عملية «اضطهاد المعرفة، في صورة تهدد حرية العقل في الاكتساب والتعبير. والمسرحية تعكس كابوساً سياسياً، ولكنها تعكس، في الوقت نفسه، حالة اغتراب الإنسان عن حكمة الطبيعة، وغروره، وجهله، وضربه صفحاً عما بين سطورها من رموز ودلالات خطيرة الشأن .

حامل للمعبرة:

هذا المائل في حضرة مولاي القاضي

خان السلطان

ترجم أركتب كتاباً فيه الطائر والحيوان

القاضي:

خان السلطان؟

حامل المعبرة:

مولاي القاضي الطالع في ظلمتنا كاللجمة

من أعلم منكم يامولاي بحال الأمة

لكن هذا المتهم المائل

لا يكتب إلا بالرمز

لا يتكلم إلا بالرمز

وإذا ماذا يعنى هذا يامولاي

سوى للرمز، سوى للرمز..؟

القاضي:

أفصح بإحامل محبرة السلطان

لم يكتب بالرمز

أين هو اللمز، وأين هو اللمز؟

حامل المعبرة:

في سيرة مولانا السلطان

أول ماأنهم به المتهم هو الرمز

لوكان أميناً

كتب كتاباً يفهمه القاضي والداني

لكن كلية يامولاي ودمنة

الراوى فيه الطائر والحيوان

والسامع فيه الإنسان

(.....)

حين السرقى يخاطب يامولاي

أخاه بالرمز

فالفتنة يامولاي حذار من الفتنة

ولهذا أنهم المتهم المائل

بالإثمين

خان القاموس

وخان الداموس

و(خيانة القاموس)، هنا، من وجهة نظر السلطة، هي

المعرفة الرمزية؛ تلك المعرفة التي يكون المسند إليه فيها هو

الطير والحيوان، و(الداموس) هو قانون السلطة في تعديد

المعرفة وقوليتها وفقاً لما لا يخرج عن حدود السائد المألوف

عند طائفة المعرفة .

تفصح من غير لسان
ولهذا جلت بعدد اللق
لأسام في محرقة كتاب

حامل المحبرة:

زندق آخر يامولاي

القاضي:

يحبس هذا الهدد في قسقم

حتى الموت

والجاسة ترفع لصباح الخد

لصدر الحكم

يتمتع الهدد، بلاشك، بحسٍ ساخرٍ شديد اللوع، مما
استفز الحكمة وأثار حلقها. وهذا دليل على فقدانه للحيلة
والدهاء والمداورة (فهو غرٌ كما يقول الأوريبون)، ولكنه،
كذلك، صادق في مواجهته وشجاع لأنه الطائر الوحيد الذي
لم يحاول للتخلل أو الهرب من الشهادة (فهو أمين ووفى كما
يقول العرب) .

الاقتصاد والتوتر هما سمة الصراع الدرامي في هذه
المسرحية فهناك ابن المقفع ومخلوقات كتابه الحكيمه من
جهة، والحكمة بهيأتها من جهة أخرى . وروح الصراع، في
جوهرها، روح ذهنية ؛ فالصراع أساساً قائم بين الحكمة
الرمزية والسلطة المضطهدة لهذا النوع من الحكمة، ولكن
خلق الاهتمام والتوقع ؛ في أوسع معانيهما، يكون أساس
الكيان الدرامي برمه،^(١٧) في هذه المسرحية .

لكي يرى الإنسان أبعد، لابد أن يخترع الرمز، وهو
لا يستطيع أن يخترعها بمعزل عن الطبيعة، وعن الكائنات
الأخرى .

الرمز يضئ الواقع، ويحرك الفكر، ولكن كل سلطة أو
معرفة تضطهد الرمز لابد أن تكون موسومة بخرور الأشياء
الواضحة، متيقة الأفق، ومنطوية، في الوقت نفسه، على سوء
الطوية، تعزل هذه السلطة، حتى لو لم تشعر بذلك، وجود
الإنسان عن وجود الطبيعة وكائناتها، مادامت تعزله عن
الكلام الرمزي، ونقتل فيه الرغبة في إيجاد الارتباطات

سوف يكون شهود ابن المقفع في هذه القصصية الأسد
والثعلب والجمال والهدد . وسوف يمرض الأسد ويفقد الثعلب
ذيله في واقعة مشثومة عند الحلاق ويهرب الجمل خارج
البلاد، ولن يبقى سوى الهدد .

والهدد، في الثقافة الأوروبية، طائر غرٌ أو أبله، ولكنه
يأخذ عند العرب معنى آخر تماماً، فهو طائر وفي وأمين . وقد
ذكر الجاحظ في كتاب (الحويان) أن العرب يزعمون أن
القنزعة التي على رأس الهدد ثواب من الله على ماكان من
بره لأمه التي لما ماتت جعل قبرها على رأسه، فهذه القنزعة
عروض عن تلك الوهدة^(١٨) .

الهدد:

مولاي القاضي العادل

في الساحة بجوار المحكمة هنالك أكوام

من خشب يامولاي

القاضي:

ماذا يعنى الهدد؟

الهدد:

أعنى أن الكلمة في منقارى صارت

عويداً من قش

ولهذا أحضرت العود معي

حامل المحبرة:

أوتقصد أن ألمهم مدان

الهدد:

أنا لا أقصد شيئاً يامولاي القاضي العادل

القاضي:

لكذك جلت بعدد اللق

وكأنك توحى أن ألمهم مدان

لهدد:

لكن أكوام الحطب هنالك في الميدان

والملاقات الخفية بين عناصر العالم والحياة، وهي بذلك تنفي إمكاناته في الكشف عن الحقيقة.

هذا تصبح المحركة هي بيت الكلام أو كما يقول الهمدند: الكلمة في مقارن صارت عوداً من قش. الكلام هو القش، والقش لم يعد - في هذه الحالة - عشا عالياً طائراً، بل صار ورقاً لل نار التي تحرق الحكمة، وتأكّل الرموز.

٥ - نموذج الربط بين النماذج

يمكن الربط بين النماذج الثلاثة السابقة على أساس من تعدد مستويات المعنى في الدراما الشعرية التي تعيد إنتاج الفولكلوري كما يلي:



يرتبط نموذج الغواية بالفريزي، ويرتبط الفريزي بالواقعي الذي يشي بعنصر الرغبة بينما يرتبط نموذج البطولة السامية بالأسطوري الطقسي، ويرتبط الأسطوري الطقسي بالتمثيلي الذي يشي بعنصر الاستدماج (الزورج إلى قصص الآخر بوصفه مثالاً أعلى). وأخيراً يرتبط نموذج المخلوقات الحكيمية بالمعرفي، ويرتبط المعرفي بالرمزي الذي يشي بعنصر الاكتناه والفهم.

يمثل الفريزي - الواقعي، والطقسي - التمثيلي، والمعرفي - الرمزي، ثلاثة مستويات من المعنى يمكن التنقل بينها. وعلى المستوى الزمني الرأسى يسعنا أن نتصور تطوراً تاريخياً خاصاً بمركز التحكم والهيمنة والتوجيه، فنقول إن ذلك المركز قد تمثل - بادئ ذي بدء - في الفريزي ثم حدثت له إزاحة ما، وفقاً للتطور التاريخي الارتقائي، إلى الأسطوري الطقسي، ثم حدثت له إزاحة ثالثة، وفقاً للتطور ذاته، إلى المعرفي، ورغم تغير المركز المهيمن فقد ظل، بالطبع، للتشكلات الثلاثة وجودها للتفاعلي المتبادل في منظومة دائرية واحدة، فالزورج إنما يكمن، فقط، في القيمة التي تملك السيطرة على ماعداها من القيم.

ومن الناحية الدرامية، يمكن القول إن صراعاً متفاوت الدرجة يحدث، دوماً بين الرغبة والاستدماج والفهم أو بين الواقعي والتمثيلي والرمزي، وإن هذا الصراع يتم حله في النهاية بتخليط عنصر من العناصر الثلاثة على العنصرين الآخرين.

تعتبر الرغبة (إننا نحونا قليلاً نحو التأويل) عن شعرية الذات فيما يعبر الاستدماج عن شعرية الآخر، أما الاكتناه والفهم، عن طريق المعرفة الرمزية، فهو يعبر عن شعرية الوجود.

إن ثمة شكلاً باطنياً للغة، وفقاً لتعبير كارل فوسلر، وهذا الشكل يقيمت على العقل في صورة اللغة وتجلي اللغة في صورة العقل^(١٨). وهذا لتجلي المتبادل بين اللغة والعقل، في الحقيقة، هو ما يملحنا، دائماً، مناسبة التفسير، ويحدد لنا معطياته، ويحد من وجهته، ولأنه ليس للمعاني وجود حقيقي بمعزل عن التجارب، إذ في معنى التجارب ذاتها تتأسس موضوعية المعنى^(١٩)، فإن اللعبة المسرحية، عادة، تقدم لنا تجربة، وإن يتشكل معنى هذه التجربة عن طريق التكليف الشعري لموروث ما من موروثاتنا الشعبية أو أكثر، يصبح عمل التفسير أن يستنبط آليات هذه الكثافة ويضئها ليستخرج دلالاتها ونماذجها، رابطاً بين هذه الدلالات والنماذج، سعياً إلى تكوين رؤية كلية تفتح مغاليق التجربة، وتكشف أسرارها، وتؤول أبعادها بصورة منتظمة.

والقراءة، هنا، هي استنتاج لمستويات البنية: دراما - شعر - فولكلور، وإعادة ربط لهذه المستويات بعد تشريحها على نحو يبلور كنهها، ويستخلص معناها المشترك. القراءة، هنا، فعل مركب، ولكن لا بد له من ذلك ليوازي الحالة التركيبية للنص نفسه، وإيضاح عالمه المتشدد، وإيفسح عن شبكة علاقاته. القراءة، هذا، حوار مع النص، تغلّي باغتناء النص نفسه، وقد تفجر كرامنه كما يفجر كرامنها. وهي تجد نفسها، مادام الأمر كذلك، في ملتقى عدة مصادر: ميثولوجيا - تاريخ - لغة - فلسفة، وعليها أن تسبحن بما يبدو لها راجحاً في إنماء فعالياتها، ولورة قصدها، وبما يحقق للنص ذاته أكبر قدر ممكن من الإقصاء بهواجسه والبوح بدلالاته.

(١٠) أ. ج. - إنفلا، الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الأدب للشعبية للفرية، ت: نبيلة إبراهيم، عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٤١، يناير ١٩٩٩، ص ١٦٨.

(١١) انظر السابق نفسه، ص ١٧٨، ١٧٩.

(١٢) فيليب سورنج، الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢، ص ٢٣٥.

(١٣) وليم ارنت هوكج، معنى لفلود في الخبرات الإنسانية، ت: مرقى أمين، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٧٦.

(١٤) جذرا إبراهيم جذرا، الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٠.

(١٥) مرسيا لياد، المقدس والشخص، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٨٨، ص ١٥٢.

(١٦) فنتر فيليب سورنج، الرموز في الفن - الأديان - الحياة، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

(١٧) مارتان أسن، تفريح للدرامات، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٤، ص ٤٤.

(١٨) عاطف جردة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٦٧.

(١٩) السابق نفسه، ص ٤١.

(١) يوزى سوكولوف، الفولكلور: قضايا وتاريخه، ت: حلمي شعراوي، وعبد الحميد حواس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٢٧.

(٢) عبد الحميد بريس، الأسطورة والفن للشعب، المركز الثقافي للجامعي، ١٩٨٠، ص ٩٧.

(٣) ترفغان تودريوف، رولان بارت، امبرتو إيكو، مارك أجيليو، في أصول الخطاب اللغوي الجديد، ت: أحمد الحديدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ١١٠.

(4) Roland barthes, the pleasure of the text, translated by richard miller, hill and wang, New york, 1976, P. 36.

(٥) كلود ليفي شتراوس، للعرق والتاريخ، ت: سام حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٢.

(٦) جيروم انطوان روني، الأهواء، ت: سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧، ص ٣٨.

(٧) السابق نفسه، ص ٥٤.

(٨) روبرت جلكر، وجيرالد إنسكو، الرومانتيكية: مآلها ومآطها ٩، ت: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٢٤.

(٩) السابق نفسه، ص ١٣٠.



صورة الطفل في الحكاية الشعبية «الشفوية أو المكتوبة»

د. غراء مهنا

يبدى عالم النفس الأمريكى الشهير Bruno Bettelheim عدم ارتياحه لمضمون كتب الأطفال بصفة عامة: فهي إما أن يكون الهدف منها تعليم القراءة أو التسلية، أو إعطاء بعض المعلومات للطفل، ولكنها تقتصر إلى المعنى العميق، ولا تضيف للطفل شيئاً له أهمية في حياته، في حين أن الكتب المستلهمة من الفولكلور أو التراث الشعبى هي في رأيه (ونحن نوافقه في هذا الرأي) أصلح الكتب التى تقدم للطفل، فهي تلهب خياله، وتساعد على تنمية ذكائه والتعبير عن حقيقة مشاعره، كما أنها تتلقى مع ميوله وتطلعاته، وتعطيه حلولاً للمشاكل التى تثقله، فهي أقرب للحياة الواقعية بما فيها من خير وشر، وموت وحياة، وألم وسعادة..

ويقول تشارلز ديكنز Charles Dickens :

ويطلق Lewis Carroll على هذه الحكايات «هدية حب مقدمة للطفل». أما Chesterton فيقول إنه تعلم فلسفته في رياض الأطفال تلك الفلسفة التى كنت أؤمن بها إيماناً لا يتزعزع في ذلك الوقت، ومازلت شديد الإيمان بها اليوم، والى تسمى الحكايات الخرافية.

إن شخصيات الحكاية الشعبية ليست أفراداً أو صفات، ولكنها نماذج مرسومة أحياناً بسذاجة كبيرة؛ فالإنسان الطيب يتصور دائماً، والشرير يعاقب دائماً. ونستطيع تقسيمها إلى أكثر من مجموعة.

إن ذات الرداء الأحمر هي حبي الأول، وأشعر أننى لو كنت تزوجتها، لكنت عشت في سعادة تامة. هكذا يعبر Dickens عن سمادته بهذه الحكايات المستمدة من الفولكلور، وهو يؤكد الأثر العميق لهذه الحكايات على تكوينه، وإبداعه.

ويؤكد هذا المعنى أيضاً الشاعر مثلاً فيقول إنه وجد في الحكايات التى قصت عليه وهو طفل معنى أعمق بكثير من الحقائق التى علمنها له تجارب الحياة.

- الذين يحققون انتصارات.

- والذين يساعدونهم.

- والذين يتم تخليصهم أو تحريرهم.

- وأعداء البطل.

وقد تكون هذه الشخصيات من الإنسان أو للجان، من الشررة أو الحيوان.

والطفل يلعب دوراً مهماً في الحكاية الشعبية، وهو عادة ما يكون صبيًا صغيراً أو في سن المراهقة.

اسم البطل الطفل :

قد يكون للطفل البطل اسم أو لا يكون، فتكون حكاية أي شخص : بنت صغيرة، أصغر الإخوة، أمير أو أميرة .. أو يكون له اسم لصفة تصف بها، قد تكون جسمية أو عقلية (ست الحسن والجمال، لأنها جميلة جداً، أو الجميلة ذات الشعور الذهبية في الحكايات الفرنسية، أو ذات البركلات الذهبية Boucles d'or ، أو بصور، لأنه يبيع كالجمل الصغير، أو عقلة الإصبع، لأنه صغير الحجم) . وقد تكون أسماء تطلق على أي فتاة أو صبي، فهي أسماء شائعة: محمد، حسن، ماري، جان .. إلى آخره .. فالاسم إذن يكون إما علامة من العلامات لتحديد الشخصية، أو تسمية يختارها الراوي بحرية مطلقة، قد يكون لها معنى أو لا يكون.

وكل شخص يمكن تعريفه من خلال صلاته بالآخرين. والبطل هو اسم يصل بين أفعال مختلفة. وتكون هناك متناقضات دائماً، فهو أكثر الناس سعادة أو أكثرهم شقاءً، أكثرهم ذكاءً أو غباءً، أكثرهم جمالاً أو قبحاً. ويكون إما محبباً أو مكروهاً، إما شجاعاً أو جبناً، إما قوياً أو ضعيفاً.

والبطل هو الشخصية التي يُعجب بها ويحلم بها الأطفال وكثيراً ما يكون في مثل سنهم، وهو نموذج للسارك النمطي، فهو وسيلة النص وشايفته في آن واحد، تحدث له جميع المغامرات، تذكر كان أم أنثى، يحتفظ دائماً بتفوقه (فهو إما من العائلة الملكية، أو يتمتع بقدرات خارقة، ويتنصر دائماً في النهاية). وإذا كان من طبقات الشعب الدنيا (مرجان العبد أو صبي الحطاب) يكون فقيراً في الصغر، ثرياً في الكبر، يحقق الثراء والجاه، وقد يمثل العرش في النهاية.

والبطل الطفل يتألم دائماً، ويثير الشفقة لصغر سنه وضعفه، وهو طفل لا يحبه أحد، ظروف ميلاده سيئة، يحبه

الحبيطون به، وخاصة زوجة الأب القاسية. هذا البطل الطفل الصغير الضعيف تميمه العناية الإلهية دائماً، وكأنها تقول له «إن يحدث لك شيء أبداً».

كل شيء يسهل بالنسبة إليه، يحتاج أصعب الصعاب، ويتلقى المساعدة قبل مواجهة أي مشكلة، ويحصل على الوسيلة السحرية قبل أن يبدأ مغامراته (البقرة التي قابلتها سلسلة في الطريق ستكون لها ولأخيها خير معين ومصدر للرزق، والخاتم السحري الذي يحصل عليه الشاطر محمد سيساعده في مغامراته، والطبة التي أعطتها السيدة العذراء للقناة الصغيرة في الحكاية الفرنسية جعلتها أكثر جمالاً، في حين أن الخبز الأبيض، والكتب أنقذها من المفريت) .

كثيراً ما يكون الطفل البطل وحيداً، ضعيفاً، مهدداً، ولكنه يحصل دائماً على مساعدة وحماية، ويتنصر في النهاية.

ميلاد الطفل البطل :

يكون خارقاً للعادة، أو يتم بمعجزة : فميلاده يكون مصحوباً بضجيج، فتكون ولادته مصاحبة لوفاء الأم، فنجد موضوع الوثيم وزوجة الأب، أو مصحوبة بنبرة ويتعرض الطفل للتهديد ويحاولون إبعاده لإنقاذه، أو يقوم الأب بمعنية الولادة بعد أن يأكل فاكهة سحرية.

ويقول Marthe Robert :

«مراد في عالم أنثى بدونه وعنده، يجب عليه أن يثق طريقه في كل مرحلة من مراحل نموه، فهو ينتقل من قلق إلى قلق، ومن خوف إلى خوف، حتى تأتي اللحظة التي يخلصه فيها الحب، ويعطيه صفات البلوغ، ويجد مكاناً في سلسلة تتابع الأجيال، ليحتمل المسؤولية، ويقوم بوظائف الأب للملك».

ويمكن تصنيف الطفل البطل وتقسيمه إلى عدة نماذج :

- النموذج الأول : الطفل بطل النبوة : يكون ميلاده مصحوباً بنبؤات عن مصيره . ففي الحكاية الفرنسية «صبي الحطاب والجنبيات الذهبية» تنبأت ساحرة لمرود الحطاب بأن كل شيء سيكون سهلاً بالنسبة إليه، وأنه سيصبح في حياته، وسيزوج بنت الملك عندما يكبر.

وهكذا يكون مصير الطفل ومستقبله معروفاً منذ البداية، فيربطه النمط والشكل وهو متأكد من الفوز.

- النموذج الثاني : الطفل البطل الخرافي الذي يتمتع بقدرات خارقة، فهو قادر على التحول وتغيير مظهره،

فيصبح أكثر قوة، وبمجرد تحقيق النصر يعود إنساناً عادياً (عكس الأسطورة؛ حيث يحتفظ البطل دائماً بقواه الخارقة).

ـ **النموذج الثالث: الطفل الدمية** : وهو يترك نفسه لغيره يحركه، ولا يفعل شيئاً، ولكن يوجد هناك دائماً شخص مساعد يصطبه هبة أو قدرة غير طبيعية، أو شخصية مألوفة تعطيه وسيلة سحرية (حصاناً سحرياً) أو خاتماً يحقق له الأمنيات في الحال) وهذا الطفل لا يملك إرادته.

ـ **النموذج الرابع: الطفل الضحية** : البطل للطفل عادة ما يتألم أكثر من غيره، من زوجة أب، أو من أي شخص آخر، ويكون خائفاً، جالساً، حزينا، دائماً في خطر، وكثيراً ما يكون نتيماً بلا حماية، ضحية يسيطر عليه الآخرون.

النموذج الخامس: الطفل البطل المقامر : يساعد من يحتاج إلى مساعدة، ويرحل للبحث عن دواء سحري لوالده أو كثر يحقق للفراء لأسرته، فهو مقامر يسافر بعيداً عن ذويه، وينتقل من مكان إلى مكان. وكثيراً ما يكون رحيله لا إرادياً، فهو مرغ على الرحيل، أو يتركه خادم في مكان بعيد بعد أن تلقى الأوامر بقتله، ولكن الشفقة تدفعه إلى تركه حياً. وقد يكون الرحيل إرادياً؛ فيهرب البطل من منزله، أو يرحل للبحث عن شيء، وهو ينتصر دائماً.

ـ **النموذج السادس: الطفل المزدوج** : عادة ما تركز الحكاية على شخصية دون الآخرين، ولكن بعضها يركز على شخصين على قدر المساواة، فيكون البطل مزدوجاً: أخ وأخت (كما في حكاية الشاطر عزيذ والشاطرة عزيزة) أو أختان كما في الحكاية الفرنسية (الفاتتان : الجميلة والقيحة) أو روايتها المصرية (أمناء الغولة) أو أخوان، وهما يتظاهبان أو يتمتعان بصفات مختلفة، كأن يكون أحدهما طيباً والآخر شريراً، وتتحدث الحكاية عن الفيرة والتنافس بينهما. أو يتظاهبان ويتعرضان للأحداث نفسها معاً. وهذا الأزواج في شخصية البطل الطفل قد يأخذ شكلاً آخر، فهما يحاولان الوصول إلى هدف واحد فينجح أحدهما ويقفل الآخر. وقد يكون الإخوة ثلاثة أو سبعة أو أقل أو أكثر. وكثيراً ما يكون الإخوة أحماء لأسفغهم يحاولون التخلص منه، وينسبون لأنسهم ما حققه من نصر.

البطل للطفل، أسوأ الأخوة يكون أكثرهم شجاعة وصلابة ونكاة. نمثلة الإسيح في حكاية Ch. Perrault يخلص إخوته ويحميهم من الأخطار، وبالرغم من حجمه للصغير تكن من

تحقيق الثراء لأسرته. وفي حكاية القطعة البيضاء Mme d'Aulnoy تقول عن أسفّر الإخوة إنه كان رشيقياً، مرحاً، جميلاً، يتقن الغذاء واستخدام الآلات الموسيقية، ويجيد فن الرسم، وفي كلمة واحدة كان كاملاً في كل شيء.

النموذج السابع: الطفل الحيوان الصغير : في أحماق الطفل لا يوجد فرق بين الحيوان والإنسان؛ فالحيوان في الحكايات يتكلم ويتحرك مثل الإنسان. ولأن الحجم بالنسبة للطفل يدل على السن؛ فهو يمتع نفسه ضمن مجموعة الحيوانات الصغيرة الضعيفة مثل الغزال، العنزة، البطة.. هذه المخلوقات الصغيرة تشبه الطفل وتتقرب منه في الحجم والسلوك، وهي تتنافس مع الحيوانات الكبيرة الشريرة، وفي صراع دائم معها.

وتختلف صورة الطفل إلى حد ما في كل من الأدب الشعبي والمكتوب المستلهم من التراث : إن كتابة الحكاية الشعبية تحولها، وتغير مضمونها، وتبطل كل شيء فيها مفسراً، لا مكان للتفكير.

الحكاية الشعبية الشعبية، السأخوة من المنع دون إضافة أو تعديل، هي انعكاس للحياة نفسها، تصور جميع الأماكن وجميع العصر فهي صورة للمجتمع في كل زمان ومكان، مكانها ممتد وزمانها مطاط، لغتها ليست أصلياً أدبياً ورفيعاً، ولكنها لغة سهلة ونصروص بسيطة، وهي صوت الإنسان في كل زمان ومكان. في حين أن الكاتب عندما يعد كتابة الحكايات بأسلوبه يضع الحكاية في قالب محدد فحكايات Ch. Perrault تعكس القرن السابع عشر، وحكايات الأخوان Grimm تعكس القرن الـ ١٩، وهي تستخدم عناصر واقعية في عرض الحكاية، وتقوم بتحريف المعنى. وتصبح الحكاية تدور في مكان محدد، في مدينة من مدن أوروبا مثلاً. وقد تصور ليصبح لها مغزى سياسي؛ لأنها تساعد على تشكيل القيم عند الأطفال (أشير هنا إلى دراسة سابقة قمت بها، ونشرها المركز القومي للثقافة الطفل عن حكاية ذات الرداء الأحمر، وكيف شوهتها الكتابة، وجعلت من لون الرداء الأحمر رمزاً للشريعة، التي كانت موجودة في ألمانيا، وتصويراً للمشاعر العدائية السامية؛ وحيث يتحول الذئب في حكاية أخرى إلى بارون، ويحول الرداء إلى اللون الأزرق الغامق في قصة ثالثة ليعبد عن الرمز الموجود في اللون الأحمر، وفي حكاية رابعة الذئب لا يعجبه المجتمع الليبرالي ويفر إلى سيبريا محذراً من أخطار المضارة في فرنسا).

وأطفال حكايات Perrault فتية وفتيات مهذوبات من الطبقة البرجوازية في القرن السادس عشر أو السابع عشر،

تلبسها الساحرة أجمل الثياب لمقابلة الأمير. وهنا يغفل Perrault نقطة مهمة عند Grimm؛ حيث يراها الأمير في ثياب رثة ولكنه لا يعبأ بذلك، فهو لا يهتم بالمظاهر.

إن Perrault يخفف أيضاً من حدة التناقض بين أخوات سندريلا اللاتي يهتمن بالمظاهر والاديات، وسندريلا التي لا تهتم بذلك مطلقاً. كذلك لا يوجد عند Perrault فرق بين الطيب والفرير فأختي سندريلا توفيان معاملتها ولكنها تقبلهما في النهاية، ويبدى لهما حبها، وتسمح لهما بالسكن في القصر ثم تزوجهما لاثنتين من سادة البلاط، في حين أنه عند Grimm تال الأختان المقاب فتدقق المصافير عينيهما وهما في طريقهما للزفاف، وتنتهي الحكاية بالقول «إنهما أصابهما الصي حتى يرميها الأخير وعوقبتا لقسوتهما رزيفهما».

وتذهب سندريلا للحفل في عربة يجرها ستة خيول مع ستة من الخدم كما لو كان الحفل في قصر فرساي بدعوة من لويس الرابع عشر.

وفي إحدى الروايات الشفوية لقصة سندريلا لا تبقى الفتاة سلبية في النظائر التعرف عليها، ولكنها تصنع للأمير حكمة وتضع بها خافضاً كان قد أدهأ لها، فلا يتزوج الأمير إلا من يدخل الخاتم في إصبعها.

ويعتقد Bettelheim أن Perrault يلجأ إلى المبالغة في التبسيط ويقصه الغيال، وبذلك تفقد حكاياته كثيراً من سحرها. إن الحكاية المكتوبة تمكّن النظام الاجتماعي السائد وتمكّن التقويم الموجودة في المجتمع. ويرى Zipes أن Perrault مسئول عن البرجوازية الأدبية للحكاية الشفوية التقليدية.

وفي الواقع أن Perrault جمع بين العوامل التقليدية والأدبية؛ لم يعطى لحكاياته شكلاً فريداً يبرمج نظريته البرجوازية للعلاقات الإنسانية، وفي كل واحدة من حكاياته نجد أدلة على تحويل الهدف من الحكاية. فهو كما يقول Zipes يحذل من الرواية التقليدية الشعبية، ويحولها من طبقة الفلاحين التي تنتمي إليها إلى الصفوة من طبقة البرجوازيين والأرستقراطيين، وكان لذلك آثاره على نظرة الطفل للأمور من حوله وعلى دوره الاجتماعي ودور العادات والاعتبارات السياسية. في حين أن الأطفال في الحكاية الشعبية الشفوية لا يعرفون حواجز اجتماعية أو زمنية ويلقى المصطفى والمسيبة، وعالمهم عالم مثالي تتحقق فيه رغبات الإنسان، والحكاية

الفتاة جميلة، نشيطة، مهذبة، ومعلمة. والصبي من أسرة ذات حسب ونسب، فلقد قام Perrault بتعديل الحكايات الشعبية حتى تتأير أدراك الطبقة العليا من المجتمع. ففي حكاية ذات الرداء الأحمر، تحولت الطفلة المرفقة الصفورة التي تتصرف وحدها وتتمتع بالشجاعة إلى برجوازية صفورة ساذجة، حتى لا نقول غبية، وهو يفتتح حكايته بقوله :

«لا نرى هنا إلا صببية مسفرا، خاصة فتيات صغيرات جميلات مؤنجات ولطيفات يستمن إلى كل الناس ويسن بذلك الاستماع، فليس غريباً إذن أن يأكلهن الذئب».

يقول Bettelheim أن Perrault لا يكتفي بمحاولة تسليّة الأطفال، ولكنه يعطيهم درسا وحكمة معينة. ولكنه للأسف يحرهم بذلك من جزء كبير من مغزى الحكاية، ففي حكاية ذات الرداء الأحمر لا يقول Perrault للطفل إنها صصت الأوامر وأن أحدًا حذرهما من التصكع في الطريق، كما لا يفهم الطفل لماذا أكل الذئب الجدة التي لم تصنع أي شيء لتعاقب عليه. ويقول Andrew Lang أحد المتخصصين في الحكايات الشعبية: «إذا انتهت جميع روايات هذه الحكاية كما انتهت حكاية Perrault فمن الأفضل شطبها نهائياً». ولقد حاول Perrault تمرير الحكاية وتحويلها وتخليصها من بعض البذامات لأن كتابه كان مخصصاً وموجهاً للبلاط في قصر Versailles.

وحاول أن يدعي أن من كتبها هو ابنه الذي لم يتعد في ذلك الرقعة العاشرة من عمره، والذي كتبها ليهديها إلى أميرة من طبقة النبلاء.

وسندريلا Perrault مختلفة عن الأخريات، لتقصها المبادرة وصنعيفة الشخصية، فهي التي ذهبت برغبيتها للجنوس بجانب الـ Cendres أي الرمد. ومن هنا جاء اسمها Cendrillon. هذا التعذيب للنفس لا تهدد عند الآخرين Grimm كذلك لم تهدد سندريلا Perrault أي رغبة في الذهاب إلى العفلة الراقصة، ولكن الساحرة هي التي طلبت منها ذلك، في حين أنها عند Grimm تطلب من زوجة الأب الذهاب إلى الحفل، وتصر على ذلك أكثر من مرة، ولكنها تقابل بالرفض، فتحاول إنجاز جميع المهام المكلفة بها أملاً في الحصول على الموافقة، ثم تقرر من تلقاء نفسها الهرب، ويجري الأمير ورادها. في حين أنها عند Perrault لا تهرب من الحفل إلا لتنفيذ أوامر الساحرة بأن لا تتأخر دقيقة واحدة بعد منتصف الليل، عندما يتم التعرف عليها عن طريق الحذاء

الشعبية الشفوية تغير من شكل الأشياء وتليينها دون أن تغير أدنى اهتمام لأن تكون قابلة للتصديق.

كثيرين هم كتاب الحكايات الفرنسيون من أمثال: Voltaire , Maupassant , Flaubert , Jules Renard Théophile Gautier, Fenelon , Alexandre Dumas, Grntesse de Segur , Anatole France منهم استلهم أعماله من الحكايات الشعبية:

- ففي القرن السادس عشر نعرف أن Francois Rabelais استلهم كتبه Pantagruel و Gargantua من كتاب شعبي قديم وجده يباع في الأسواق .
- ولقد تغذى Rabelais على الثقافة الشعبية، وتشمل كتبه على العديد من الحكايات المنقولة عن الأدب الشعبي مثل حكاية العفريت Papefiguieres في مسألة الغول المخدوع L'ogre dupe .

- وفي عصر النهضة استلهم بعض الكتاب أمثال Noé de Fail Nicolas de Troyes , Bonaventure des Periers, حكاياتهم من كتابات Boccace الإيطالي، ولكنهم أضافوا أيضاً بعض الحكايات الشعبية إلى كتبهم.

- وفي عام ١٦٨٥ كانت الحكايات نوعاً أدبياً له شهرته وذويوه في الصالونات، ولكنها بعيدة عن التراث الشعبي باستثناء بعض حكايات Jeanne Lhéritier .
- وفي القرن السابع عشر نذكر Mme d'Aulnoy التي كانت حكاياتها مثل الجميلة ذات الشعر الذهبي والعصفور الأزرق واللطة البيضاء، خليطاً من العناصر الشعبية والخيال الشخصي.

وكان أشهر كتاب هذه الفترة Charles Perrault .

- وفي القرن الثامن عشر اختفت الحكايات الشعبية وأصبحت موجودة فقط في كتب الأطفال فكتبت Mme le prince de Beaumont روايتها لحكاية الجميلة والوحش وهي حكاية قديمة جداً من حكايات التراث الشعبي .

- وفي القرن التاسع عشر أعاد Jean François Blade كتابة الحكايات والأساطير الجسونية القديمة .

- أما Henry Poulaille فلقد درس الفولكلور والتراث الشعبي، ولكنه لم يستخدمه في رواياته مثل للقطار المجنون

على الطفل: «إن سرور الحكاية والتعبير عن كل الصور التي تشملها هو زرع حبات سيثمر بعضها في عقل الطفل؛ بعضها يبدأ عمله فوراً في شعور الطفل، ويثمر بعضها الآخر في اللاشعور. وتلك حبات أخرى طويلاً إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة ملائمة لنموها، وإن يكون لحكايات أخرى أية جذور. ولكن للحبوب التي وقعت على الأرض المناسبة ستنتفع وروداً جميلة وأشجاراً صلبة؛ أي أنها ستعطي القوة لمشاعر مهمة، وستنتج مجالات جديدة، وستغذي الآمال وستنقص الأحزان مما يلقى الطفل الآن ودائماً».

الآخرين، ويجد ذاته ويتعلم استخدام قدراته وقوته الجسمية والعقلية ليتخلص من الأخطار التي تهدده. إن الطفل في الحكايات الشعبية يواجه تجربة أو عدة تجارب مختلفة، ولا يستطيع أن يتحكم في المتناقضات التي يشعر بها: فهو موزع بين رغبة شعورية بأن يفعل ما يجب عليه أن يفعله (لا يخالف تعاليم الكبار، ولا يتأخر خارج المنزل، ولا يتحدث مع الغرباء) ورغبة أخرى لا شعورية تدعوه إلى مخالفة التعليمات والمغامرة بعيداً ووحيداً، وهي تجعل الطفل يتخذ قراره وحده. وإذا كنا نصدّقنا عن صورة الطفل في الحكايات الشعبية التقليدية أو المكتوبة، فإنني أود أن أختتم قلبي بهذه العبارة الجميلة لـ Bruno Bettelheim التي تعكس أثر الحكايات



مقتطفان من رسم مطبوع على الحجر
(اللون الأسود فقط وباقي الألوان
مضافة باليد)، طبع على نفقة محمد
محمد أبو طالب، قسم التدريب الأحمر
بالقاهرة، غير مؤرخ. محفوظة

الحكاية الشعبية الأوروبية في العصور الوسطى

«على مائدة السادة الكبار تروى حكاية ذى الثور الوحيد،

«من أغنية ذى الثور الوحيد،

تأليف : فالترارود و ماتياس فولر
ترجمة : أحمد فاروق

وبواسطتها أمكن لمواد الحكايات أن تتخطى حواجز اللغة. وعلى النقيض من ذلك، نادراً ما كان هناك ممثلون يمارسون اللاتينية، فقد نشأوا كممثلين ومهرجين في الثقافة المحلية الرومانسية، وكانوا يستطيعون تقديم ألعاب الحواة، وعزف الموسيقى وتأليف الهزليات والمبارزة وكانوا يراقصون الدببة.

وسواءً كان المتجول قساً أم ممثلاً، فيجب الإشارة إلى أهمية المسافرين في تقديم مواد الحكاية وتوصيلها، وبعد ذلك لحقهم الحرفيون المتجولون والعزبة والتجار بوصفهم جميعاً ممثلين لحكايات الشعوب المتنقلة، بحيث إنه علينا ألا نبحث عن الحكايات الشعبية لدى الفلاحين فقط.

فلنتأمل الآن حكاية ذى الثور الوحيد (Anth 1535) كما هي في مخطوطها المحفوظ في بروكسل، والذي يرجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى. فهناك فلاح فقير يستطيع أن يحرث حقله دائماً بثور وحيد، إذ إن الثور الثانى ينفق دائماً، ولذلك يطلق على المسكين «ذو الثور الوحيد»، وأخيراً يموت ثوره الأخير.

هكذا تبدأ الترجمة الألمانية لأغنية ذى الثور الوحيد "Cantus de Uno bove" وسوف يساعدنا تأمل هذه الأغنية فى أن نجد طريقاً إلى عالم الحكاية الشعبية فى العصور الوسطى.

وكلمة "Cantus" تعنى أن مادة الحكاية قد أعيدت صياغتها فى مقاطع شعرية وتصحبها تعبيرات الوجه والأيدى، وهذا يؤكد صدق الإشارة المعبرة

(In Personarum drammate/ Uno Cantemus de bove).

(دعونا نغنى حكاية ذى الثور الوحيد، كما لو كانت تقريباً تمثيلية).

ولقد كانت مادة الحكاية، وأسلوب تقديمها، مميزة بأنها ذات موسيقى أكثر منها حكاية بكلمات هازنة (Fabula Per Verba iocularia).

ولقد امتلك الممثلون والقاسوسة المتجولون برنامجاً مشتركاً، فقد طاف كلا الفريقين كثيراً وكانا بلا مأوى وتعيّشاً من تقديم الأغاني والحكايات. وكان القس المتجول يعرف اللاتينية

يسلخ الفلاح جلد الثور ويذهب إلى أقرب سوق لكي يبيعه . ويتخذ طريقه عائداً بعد حصوله على مبلغ زهيد . ويريد أن يقضى حاجته في الطريق، فيجلس للترفصاء، ولكي ينظف نفسه، يتنحرج بعض النجبل من الأرض ويكتشف أن تحت النجبل كنزاً من الفضة، يملأ الفلاح جيوبه سريعاً بالعملات ويسرع إلى البيت، وهناك يرسل ابنه إلى الصعدا ليستعير منه مكيالاً، ويحكي الصبي بسلامة نية عن الكنز الذي بالبيت .

يتطلع السعدا إلى الكوخ المتواضع، لقد ذهف وكان غضبنا في الوقت ذاته: «هذا الكنز مسروق وليس مكتسباً، لكن الفلاح يدهش ويقول إنه قد كسب المال من بيع جلد الثور، لأنه في السوق الذي خلف حدود البلدة، يدفع للمره أسعاراً عالية لجلود الثيران . يحدث الصعدا إلى الواعظ وناظر العزبة ويذبح الثلاثة ثيرانهم ويذهبون إلى السوق، لكن أحداً لم يرد أن يشتري منهم الجلود بهذه الأسعار المضحكة التي طلبوها، وأخيراً يضربون هم الثلاثة، وتقرر محكمة السوق مصادرة البضاعة، وعندما يدخل طغاة القرية كوخ ذى الثور الوحيد، يرون زوجته على الأرض غارقة في دمالها، وقيل أن ينقض عليه الثلاثة، يجب نأياً من الغاب ويحول بعزفه امرأته التي تقف على أثر العزف، وكما يأمرها تستمع وتبدو أكثر شباباً وجمالاً عن ذى قبل، «قبل موتها كانت بشعة وعادت من الموت في صورة ملاك» ، لذا يسامو الثلاثة ذا الثور الوحيد على الثأر ويسرعون إلى قتل نسائهن: زوجة الصعدا وزوجة الواعظ وزوجة ناظر العزبة، وبالطبع لا تعيدهن نفحات الثأر إلى الحياة، وبعد أن يدفن الثلاثة نسائهن، يريدون أن يطفئوا لهيب ثأرهم في ذى الثور الوحيد، لكنه يقف في حجرته ويخرج من أسفل ذيل مهرته عملاً، فيذهب غضب الرفاق الثلاثة ويشترى المهرة من المحتال .

ويقف الواعظ، الذى كان أول من يحن الحسبان في حظيرته، وأول من يطعمه، وفي الصباح التالى كان غارقاً في روثه، ويحدث الشيء نفسه للآخرين اللذين يجران المهرة طمعاً في المال إلى حظيرتيهما .

يمسكون، أخيراً، بذى الثور الوحيد ليقتلوه، فيضعنوه في حاوية لكي يفرقه في البحر، ومن دخل الحاوية يقترح ذو الثور الوحيد اقتراحاً جذاباً «في جعبتي أيها السادة الكرام، إننا عفر قرشاً، لكي تشتروا بها خمرًا في سبيل الله!»

وبينما يشرب الرفاق في إحدى العانات يبدل ذو الثور الوحيد مكانه في الحاوية براعى خنازير كان يقود قطيعه ماراً في الطريق، ويعتقد راعى الخنازير أنه سيصبح عمدة القرية، وعندما يعود الثلاثة من الوايمة، يدفعون بالحارية إلى الماء. وبعد ثلاثة أيام يقود ذو الثور الوحيد قطيعاً كبيراً من الخنازير عبر القرية . ويدهش منه الرفقاء الثلاثة الذين ظنوا أنه مات، ويحكي لهم أنه جلب الخنازير من قاع البحر، حيث توجد أعداد لا تحصى من تلك القطعان، ويقول الصعدا، ثانية، للآخرين «الأمل في الحصول على لحم الجميون يذكرنا بأن علينا أن نخوض غمار البحر، ورائي» .

ويهرب المجانين الثلاثة في منطقة المد العالي بعد أن ساقهم ذو الثور الوحيد إلى المكان الذى فيه أقصى عمق للبحر .

وتُنْذِلُ الحكاية بمقولة تعليمية، وورعة في الوقت ذاته، مفيدة مرة أخرى إلى القس بوصفه موجهاً: «لا يجب تصديق نصائح الخصم الخبيثة، هذا ما تعلمه الحكاية من الآن وإلى الأبد» .

ويحكاية ذى الثور الوحيد يظهر تقسيم فرعى جديد للحكاية الشعبية: إنها الحكاية الشعبية الهزلية . فالأمانيات الحالية، كما عرفتها الحكاية الشعبية القديمة عبر القرون، يتم الاستهزاء بها بشدة؛ فالمعجزات تصبح حيلاً، فمن الذى أن يفكر عدد ذكر المهرة التي رفعت ذيلها بشجاعة لكي يسقط روثها في الصار الذهبى! لكن المتجول سواء كان قساً أم مثقلاً قد ابتعد عن مثل هذه المعجزات، فالمعجزات الحقيقية، كما في الحكاية الشعبية، أو المصطنعة كما في الحكاية الهزلية، تعجل من مجرى الأحداث ولا يمكن إقصاؤها عن بنية الحكاية الشعبية . فبدون إطار الحكاية الشعبية الذى يمكن أن نهوى فيه الأحداث، سيبدو ذبح البقر وقتل الزوجات وإغراق راعى الخنازير، كما لو كان شيئاً غريباً على المتفرج .

ولكن هذه المواقف في الحكاية الهزلية هي فقط مجرد صورة لحب التملك والغضب المدمر، ولذلك فإن تماثل المتسمع يكون في جانب ذى الثور الوحيد الذى يبقى بقطع الخنازير وزوجة اغتمت لتوها، بعد أن وجد بالصعدا كنزاً. فهو لا يحتاج لسعادته إلى ملكة أو أميرة، فالملامح الواقعية والساخرة مزججة ببعضها البعض، ولكن بكلمات هازلة "Per Verba Iocularia ولا بد من أنه كان على الراوى أن يقوم

مع أميرته. ومع ذلك تشير الأحداث وفقاً لقانون الحكاية الشعبية (الصبي الكسلان ذو القوة السحرية 675 Aa Th) ويقود الجانب الموسيقى الهائز إلى المسرحية الهزلية، ويستعزى بموتيفه الميلاد العجيب، الذي جاء بفضل كثير من أبطال الحكاية الشعبية إلى الوجود، مثل هزلية «طفل الجليد» (في القرن العاشر/ الحادى عشر)، حيث يجد تاجر بعد عودته، من سفر طال عدة أعوام، ابناً صغيراً، وتدعى زوجته التى أمحت نفسها فى غيابها أنها قد حملت من كثرة أكلها للطحخ ولا يعارضها الزوج، لكنه يأخذ الطفل معه بعد ذلك إلى رحلة عمل ويبيعه فى الخارج، ثم يخبر زوجته أن طفل الجليد قد ذاب تحت حرارة الشمس، فقد تجاهلت سعادة الحكاية الشعبية طفل الجليد.

وشخص الحكاية الشعبية الغربية المعروفة نجدها أيضاً فى أسطورة الملك أرتوس (القرن الرابع عشر الميلادى)، ففى بلاطه نجد رجلاً حاد البصر ورجلاً رهيف السمع ورجلاً أكولاً وأيضاً رجلاً شريفاً (كثير الشراب)، ونعرف هؤلاء المعاونين من خلال أسطورة الأرجوس (الملاحين)، وقد استقلوا بأنفسهم فى حكاية الأخوين جريم «دسة بجويون العالم».

وفى حكاية «هانز القوى»، يستعزى بالشراسة فى الأكل، ففيها يأكل البطال سبعة ثيران وسبعة خنازير وسبعة شياه، فربما كان خليفة (جارجنتوا) بطر رواية رابليه * .

والى جانب قاتل التلن أو الحداد الذى له علاقة أيضاً بالأسطورة يستطيع خياط صغير أن يأخذ دور البطولة؛ حيث يتغلب على خصومه، ليس بالقوة أو الشجاعة ولكن بالعيلة، فالعيلة هى السلاح الوحيد للضعفاء، ولتوضيح العكس يمكن القول بأن للخصوم المصاللة أغبياء.

ومن خلال تطور الحكاية الهزلية إلى فئة فرعية مستقلة من فئات الحكاية الشعبية، عن طريق العناية بها ونقلها بواسطة السمتلين والقماوسة، أصبح عالم الحكاية الشعبية فى القرون الوسطى أكثر تنوعاً واتساعاً وغنى. ونستطيع هنا أن نتحدث عن عالم الحكاية الشعبية الأوروبية فى القرون الوسطى لأن تطور المخزون الحكائى القومى لم يتحقق إلا مع نشأة اللغات القومية والدول، وبالطبع ظهرت فيها تدريجياً خصوصيات طبيعية وعرقية، لكنها وضحت بعد ذلك فى ملاحم مفردة، لم يستمر نقلها على صعيد أكبر.

بالتنوع، فلإمكان تقديم الحكاية على مائدة السادة الكبار يجب تقديم الفلاح قدر المستطاع فى مواقف غريبة (كتصويره بشكل هزلى عند اكتشافه الكرز) وهنا تكون فرصة الأعيان للاستهزاء بالفلاحين، ثم بعد ذلك بالرفاق الثلاثة. فهم كذلك يتمتعون مع ذى الثور الوحيد إلى المشهد القروى، وهم يحدون جذعاً من القلاع ومجالس السادة.

ولابد أن المتجول يستخدم لهجات وصوراً أخرى أمام المستمعين القرويين، ولكن النموذج الأساسى للحكاية يظل دائماً قابلاً للتعرف عليه، فندما يواجه الفلاح الفقير الأزمات الشديدة، يحصل بفنل الحظ والحيلة على ضيعة ريفية جميلة، ويلقى خصومه الذين يخشونه ويحسدونه حتفهم بسبب طمعهم، وإذا ما كانت هناك حكاية قديمة سبقت الأغنية "Cantus"، أغنية ذى الثور الوحيد، وبثت ذلك تفصيلاً تاريخياً؛ فالواظف فى «ذى الثور الوحيد» يوصف بأنه متزوج ويقتل زوجته الواعلة، فرجال الدين من الطبقة السفلى كانوا فى الماضى يتزوجون، وقد تزايدت المراسم البابوية ضد هذا السلوك، فقط بعد اجتماع الأساقفة عام ١٧٠٤م.

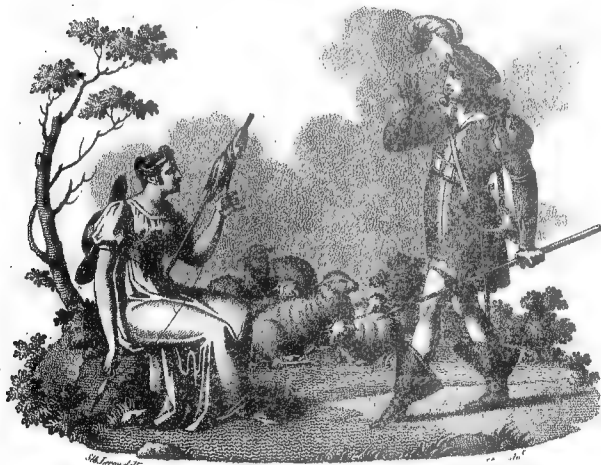
وقد صاحبت السعادة فى الاستهزاء بالخصوص والمواقف الغريبة، رواية الحكاية الشعبية عبر القرون. وتبلغ السعادة ذروتها فى الضحك.

فقد تمولى اختبار المرعى (عن راعى أرانب الملك Aaeth 570) الذى يتعهد فيه راعى الماشية بإعطاء ابنته المتقدم إلى راعى الأرانب الهزلى، فبواسطة مزمارة عجيب يجمع الصبي أرانبه المائة رغم كل المحاولات المذبذبة ضده من قبل العائلة الملكية. وعندما يكون عليه أن يملأ ثلاثة أجرة بالأكاذيب «أمام العاشية الملكية»، يجب على راعى الأرانب أن يشير إلى الظروف التى حاول فيها الملك والمملكة والأميرة خداعه فى أرنب، وكذلك تعرض الحكاية الهزلية عن رهان الكذب (Aa 852) th إلى شرف الملك الذى يفقده بمباراة متدهورة «أنت تكذب». وتتبدل اختبارات الشجاعة التى تنضم إلى طقوس القبول القديمة إلى مشاهد غريبة! وأفضل مثال لذلك يقدمه لنا حتى الآن معلم الخوف، فهو لا يخاف المعلقين على المشاق ولا من قطع الأشجار ولا الغلمان السود، وقد يدخل الجانب الهزلى فى إطار الحكاية السحرية، فالصبي الكسلان الذى وهب إمكانية تحقيق أمنياته، يمتنى للحصول على طفل من الأميرة التى سخرت منه. وفى النهاية يمتلك قصراً جميلاً



«المراب مروت»: المراب مروت المخدوع يهدد الطبيب
بسيابته المرفوعة. تحت خشبي على غرار رسم لـ لودفيج ريشتر ١٨٥٢

«بياض اللثج، زوجة الأب للشغوفة بالتنظيف لتطير إلى
مرقها اليدوية وليس إلى مرة العالم... تصوير آدم فورايز ١٩٧١.



«جريت لديس، نموذج للزوجة الشجاعة الصابرة - نقل على النحاس لـ سيلاستيان ليروي لمجموعة
محكايات الجنيات» حرالي ١٨٢٥.

لأنها قد أدمجتها في تاليها، لكن المعجزة كانت لدى الكنيسة تعبيراً عن الخير وقدرته الله، وتنفذ الحكاية الشعبية هذا المعنى الديني، فقد بقيت مرتبطة بالجانب الديني، فالعالم الأفضل الذي يحلم به يجب أن يكون عالماً دنيوياً. وإذا ذهب البطل إلى العالم الآخر أثناء مغامرته فإنه يعود بمجرد إنجاز مهمته هناك، وعدد تلافى صور عالمين يجب أن تكون للتناقضات واضحة، حتى في الحكاية الشعبية. وما هي القصة الذائعة الصيت عن الفتاة المجتهدة والفتاة الكسولة لدى الآخرين جريم السمسة «السيدة هوله» وفيها تسقط الفتاتان في عمق بئر وتجدان هناك أيضاً مرعى وتنفضان «مرير السيدة هوله لكي يسقط الجليد على الأرض».

فيتمول العالم الآخر القديم، العالم السفلي، فجأة إلى عالم سماوي آخر، ولكن الحكاية الشعبية لا تتصعد مع ذلك بل على العكس: لقد انتصر ما هو خيالي وفانتازي، فببساطة كل شيء ممكن.

ما نبهت إليه الساجا Diesage وسعت إلى توضيحه أصبح في الحكاية الشعبية في إطار الفانتازيا. فالعاون الذي عادة ما يكون حيواناً مسحوراً لا يحتاج إلى الظهور، فالعصان الوفي «فالادا» قد قطعت رأسه ولكن رأس الحصان المعلقة على الباب تمكنت من الحديث مع سيدتها، وساعدتها في الوصول إلى حقها وإلى اختيار الزوج المناسب. ولقد كان لفكرة الجزء في سبيل لكل «Parsproloto» التي تعتبر أن جزءاً من الجسد هو الأهم وهو الممثل لكل، تأليفاً على شكل هذه الموثيفة، وجعلتها تتحرك على هذا الأساس.

وبالرجوع إلى التصور قبل المسيحي يكلي مبدأ المسئولية الكاملة الذي ينظم شعرياً في الحكاية الشعرية. فعندما يسحر شخص ما لأنه فعل شيئاً خاطئاً أو كسر التابو، فإن بيته وممتلكاته وعائلته وماشيته تعاقب معه وتُسحر. وإذا ما نجح البطل في تخليص المسحور الذي عادة ما يفقد شكله البشري، فإن جميع ما حوله يتخلص معه من السحر: فالغابات المظلمة الكثيفة تتحول إلى أراضٍ مأهولة، ويكسر الصمت والوجوم.

وعلى عكس ذلك، نادراً ما تلعب الحياة الدنيوية (الكنيسة) دوراً في الحكاية الشعبية؛ فمن النادر جداً أن يروي عن عرس كنسي، وفي مقابل ذلك توصف وليمة العرس بالتفصيل، ويشار بسرور إلى أن العروسين قد وهبا كثيراً من الأطفال. ومع ذلك لا ينكر شيء عن التعميد.

حقاً، لقد تغيرت الأشخاص بشكل متنوع، وبالرغم من أن تجليات الاعتقادات الشعبية القديمة كانت هي الأهل تأثيراً في تغير ملاحم تلك الأشخاص، فإن كواليس المشهد الطبيعي تنزاح وبسرعة ما تدور الأحداث على ساحل صخري ضبابي، ثم تتنقل إلى غابة كثيفة، ثم إلى مزاج جبلي مشرق. برغم ذلك يبقى النموذج الأساسي للحكاية الشعبية ونوعها.

ولقد كان تطور الحكاية الشعبية بأنواعها: الحكاية السحرية، وحكاية الحيوان، والحكاية الهزلية، ملائمة للعصور الوسطى، حيث تمكن الحكاؤون من التحول في طرق تجارية جديدة، ولقد زادت حكايات الشعوب المتقلبة وأصبحت كما متنوعة. وينتمي للحكايتين: المتسكعون والموسيقيون والحرفيون والتجار المتجولون وللطلبة المسافرين والممثلون الهزليون ومصاير العرب من الأقباط ومندو الأسواق والفجر والشعاعون والحزينة والعمال المشغولون ببناء الكنائس، وأيضاً جنود الحملات الصليبية، لكن الفلاحين طائفي الأسواق الصغيرة أحبوا أيضاً قصص الحكايات، وتكرّم ضيافة الغداة الذين يستطيعون العكس؛ لأن الحكايات كانت تنقل المغامرة وصورة عالم بعيد جميل، فكم من الناس يمكن أن يكونوا قد فكروا بشوق في «يا مائدة غطى نفسك» أو رحلة مالبة بالذرة المهروسة؟ وكما رأينا أن السادة الكبار يتصلون بالحكاية الشعبية.

وتدعم الموثيفات العاكسة للتصورات الاعتقادية والتقاليد القديمة الكثيرة في حكايات الشعوب الأوروبية القول بأن هناك حكايات شعبية قد نشأت قبل العصور الوسطى.

تحدث بذلك أيضاً الأشخاص والموثيفات الموجودة في «ساجات» الأبطال القديمة Heldenagen: وأرلهم «زيجفريد» قاتل التنين «برونهيلدا» التي اختبرت خطبتها في رهان. وفي إحدى الساجات باسم Walsungen sage يحرق جلد حيوان كي يسترد المسحور صورته البشرية. وعما إذا كان هناك أخذ واضح أو تأثير متبادل، فإنه لا يمكن تحديد ذلك.

ومع ذلك فقد وقعت تلك التصورات الأسطورية في العصور الوسطى في نزاع مع الكنيسة المسيحية، واكتسبت لذلك معنى جديداً.

فغالباً. وفي المقام الأول في الساجا Diesage - توصف تلك التصورات بالشيطنة، وفي الحكاية الشعبية تستخدم كخوارج شرعية، ولم تواجه المعجزة بالرفض من قبل الكنيسة؛



«رفيق الرحلة : يوهانس يحمل اللغز الذي أعطته له الأميرة عندما يمرض رأس الساحر المقطوعة
«رفيق الرحلة الذي ساعده يوهانس هو الميت الذي يريد ديوه .

الرجل الصغير يقول لابن الملك الأصغر - كيف يجد ماء الحياة لأنه تصرف منه بشكل ألقف من
أخوته الكبار

رويت - كوزر ميشيل ١٩٣٧ .



وصور خيالية، مثل حمار ينفخ ويرقص، أو قصر تحت الأرض وتجارب النكساء. ومع ذلك يفتقر تلك الحكايات الوعظية، القريبة إلى الخرافة، السعادة في الحياة الدنيا، لذا فهي تمدح المثل للمسيحية، وتقرب الأمل في عالم آخر أفضل.

ونستطيع مراقبة عملية معادلة في الحكايات الشعبية التي صيغت من قبل الرهبان البوذيين أو الكتبة والرسامين المسلمين تحت تأثير الديانات العليا. وعندما يلتقي زوجان بعد اختبار عسير، ويترجمان، يضاف أنهم قضوا حياتهم بسلام.

فالفارس الذي يأتي لمساعدة ابنة الملك النعيسة يجب أن يفارق الحياة في سبيل ذلك، وتدخل هي الدير لتقضى حياتها في عفة، أو يقال: بعد ذلك احتضر أبولونيوس ونال الحياة الأبدية التي نرغب نحن أيضاً أن ننالها. أمين، ولقد تبادل جامعو أفعال الرومان، مخطوطات الحكايات وأكملوها وأسقطوا منها الأجزاء المتقدمة، ولكنهم أبسروا الشخصيات والحبكة ألوان العصور الوسطى. فقد تم زحزحة المواد من بعد تاريخي غير متخيل إلى حاضر القرن الرابع عشر، وتمت مواءمتها مع صورة عالم العصور الوسطى.

وكانت القصص باللاتينية، وكان على الخطباء نقلها إلى اللغات الشعبية، وإلا بقيت غير مفهومة للجماعة. وهكذا أمكن للحكاية الوعظية والحكاية الشعبية أن يتلاقيا في تقليد الحكى. لكن الحكايات الوعظية كانت متشطرة في مخطوطات أخرى مثلما في قصص المعجزات لرئيس الدير المحب للحكى «سيزريوس فون هايبستراخ»، لأنه أخيراً قد نشأت علاقة بين المعجزة الأسطورية ومعجزة الحكاية الشعبية، وأوضح مثال على ذلك أمثولات «جياك دى فيررتى» Jacques de verty (منتصف القرن الـ ١٣).

ويظهر فكر العصور الوسطى والتصورات القيمية الخاصة بها في النموذج الأساسي للحكاية الشعبية: ومثالاً على ذلك حكاية عن وفاء خادم أو صديق في «يوحنا الوفى»، وتوجد الموتيفة الأساسية لها في المجموعة الهندية «كاتبسرساجارا» وفي الوقت نفسه تقريباً، أي حوالي عام ألف ميلادياً، تم مط الشكل الكامل للحكاية في الرواية الشعرية «إميكوس وإميلوس» التي دخلت كتاب الحكماء السبعة (مخطوطة شتوتجارت) وانتشرت في أوروبا في القرن التالي.

والتقارب الزمنى بين إعادة الصياغة الهندية والأوروبية يوضح كيف أمكن للحكاية الشعبية، أو موتيفاتها، التنقل بشكل

ويظهر رجال الدين بشكل فردى في الحكاية الشعبية، مثل راعي الكنيسة وشماسه، تكلمهم يظهرون بوصفهم شخصاً هزلياً أو متكلفاً. وفي حكاية «كبير اللصوص»، يعتقد رجال الدين في أنهم وصلوا إلى السماء أثناء جلوسهم في طاقة حمام. وتظهر للكنايس في الحكاية الشعبية في دور غير مهم على الإطلاق، أفصاه أن يهرب صبي الخياط الشجاع إلى كنيسة مستفيرة في الغابة ومع ذلك فقاتل التنين يصبح هو بطل الخرافة، ويُقاتل بوصفه القديس مارجرس قاتل التنين. ويمكن أن يقيم قديسون آخرون في الحكاية الشعبية، بل في دور البطولة، مثل القديس باتريك في الحكايات الشعبية الأيرلندية. ووحيد القرن، كما هو متعارف عليه في الرسوم المسيحية، يمكن أن يسكن الغابة مع وحوش أخرى.

وتعكس الروابط ما بين الحكاية الشعبية والعالم المسيحية بأنها غير وطنية؛ ولكنها بالطبع مرجوعة بقدر متزوج في المخزون الحكائى للشعوب الأوروبية المتحضرة.

وتقترب الحكاية الشعبية من الديانة المسيحية في مسألة الأخلاق، فكلتاهما تفرقان بشكل حازم بين الخير والشر ويريدان انتصار الخير ومعاقبة ومجازاة الشر، وكلتاهما على استعداد لرؤية الفقير والساذج على أنه حامل الخير، ولكن عند تأمل الفروق ثانياً، يعتبر الشيطان بالنسبة إلى الكنيسة هو أمير الجحيم وتجسيد للشر، إنه هو الذى يقود الناس إلى الخطية.

ويرغم ذلك فقد تبنى «الإكليروس» الحكاية الشعبية؛ فقد كانت هناك إمكانية تحويل تجسيدها إلى لغة الرمز المسيحية. فالمبكة الواضحة ومطاردة الشر وانتصار الخير يمكن لها إيضاح النقاط التي يصعب فهمها في الديانة والكنيسة المسيحية. وعندما تحكى حكاية من فوق المذبح، يكون الواضع واثقاً أن الجماعة ستلتصق إلى كلماته باهتمام، وكانت هناك مجموعات من هذه القصص، مدونة بخط اليد لرجال الدين الذين تلقصهم موهبة الحكى، وكانت تقرأ بشغف من رجال الدين أو على الأقل، من الطبقة السفلى منهم.

وأشهر هذه المجموعات هي «أفعال الرومان» "Gesta Romanorum" وقد دوت وجمعت للمرة الأولى عام ١٣٤٧ في إنجلترا. والجزء الأساسى من هذه المجموعة بشكله، كما يشير العنوان، حكايات عن شخصيات يونانية - رومانية قديمة، مثل قيصر وأوجست وأيضاً شخصيات خيالية. وغالباً ما تصاغ بشكل طريف، ولكن يضاف إلى هذه القصص موديفات



المرأة يفتقرن صبر البلدان . هذا يقدمون أمام أحد الأكشاك فتلما فية ويمرضن حيلهم . رسم
بالريشة من كتاب راعي بيت الأمير قلاد بروج - فريديج - حوالي ١٤٨٠ م .

سريع نسبياً، حتى قبل الحروب الصليبية، فالتجار والعوزية قاما بأخذ المخزون الحكائي وأصلوا حكاياتهم في المقابل.

بعد ذلك في عصر الرينيسانس والإنسانيات، كان هناك علماء لم ينجسوا اهتمامهم فقط بترجمة القديم، بل أيضاً ترجمة المخزون الحكائي الشرقي. لكن الحكايات الوعظية في العصور الوسطى كانت مؤخرًا مجرد انعكاس ثابت للحكاية الشعبية القديمة المروية شفاهياً عن الحيوان، أو الحكاية السحرية وقليل من الحكاية الهزلية الناشئة. والصبغة التي تلون الحكاية الوعظية والحكاية الشعبية هي صبغة القرون الوسطى، لقد ارتبطت بشكل وثيق بالأساس اللحي والمواد والشخصيات والموتيفات، حتى بدا أنها تصنع الخيال بشكل مضاعف. فيعيش الملوك والملكات والأمراء والأميرات في قصور رائعة. وبالمقارنة فهم من النادر أن يعيشوا في قلاع. ولكن معانكهم غالباً ما تكون صغيرة، حتى أنه يمكن التجوال فيها بكاملها في يوم واحد. وبالطبع فلا بد أن تقتصر في الحكاية طرق التجوال ووقته. فتحتمد المسابقات ويظهر الفرسان بدروع لامعة، ويحصل بطل الحكاية عادة على درع فضي أو ذهبي. بالنسبة إلى شخص الملك فإنه يستطيع أن يعكس الفكرة المتبادلة في تصور القرون الوسطى عن مملكة شجية، وأهم من ذلك عندما يمنح البطل الملك في نهاية الحكاية، وعندما يعطى الأمل في المستقبل، بأنه سيحكم بسلام وعدل. وإذا كان الملك قد تحدث دوره في مجرى الأحداث بأنه ضد البطل فيسقط بصورة سلبية، خبيثاً، ولا يفي بوعده، ويقدم أحياناً في صورة هزلية.

ماذا يفعل الملك إذن في الحكاية الشعبية؟ إنه يمكن قصره ولديه ابنة رائعة، وربما يحكم أيضاً، لكنه يظهر بعد ذلك بأنه يقف مساء على بوابة القناع ليوعد القطعان بالعائدة، كما أن اختيار رعاة البقر والأغنام والدجاج هو اختيار ملكي هام. وعندما لا يكون على الملك أن يرضى حقيقته ويحافظ عليها من السرقة، ويخرج للصيد. والقصور فخمة وفيها أشياء كثيرة من الذهب (الذهب بوصفه تجسيداً للثني والجمال) ولكن في حوش القصر يتفق الدجاج. ما يظهر أمامنا ليست صورة ملك؛ بل سيد إقطاعي من العصور الوسطى، ولم يظهر الملك الحقيقي إلا في الحكايات التي تم عملها في القرون التالية.

ومسابقات الفرسان التي وصفت في ملحم الأبطال بصورة تفصيلية جميلة تتشابه مع المصارعات الفردية، حينما تعتقد في الحكاية الشعبية.

ويكون الأبطال أقرب إلى الإقدام والرغبة في المصارعة أكثر من اللفرسية. وعندما يخطر إلى شخص الحكاية ومشاهدتها بين الفلاحين وسكان الأسواق النائية، يستبدل الملك المعروف من خلال السمع بالسيد الإقطاعي، فإن ذلك لا يجبتنا نرى الحكاية الشعبية كملك خاص للفلاحين. نحن نتذكر حكاية ذي الثور الوحيد، ومائدة السادة الكبار، والممثلين والمستكمين والقماسرة المسافرين والأخريين من الشعوب المتقلة للمزايمة على مهل.

فالحكاية الشعبية تبني عالماً مضاداً، فتعطي أملاً في عالم أفضل وأكثر عدلاً للفقراء، ولكن السادة والسيدات الكبار وجدوا في الحكاية الشعبية ما يعجبهم. لقد قدمت لهم التسلياة التي كانت مرغوبة في السرايات والقلاع الموحشة. فمغامرة الحكاية الشعبية كانت قريبة من مغامرات الفرسان. ولكن يريد أن يتوحد مع قائل الدين.

ووفقاً لقانون الحكاية الشعبية رحل أيضاً أصغر أبناء الملوك للبحث عن مغامرة وزوجة. ومن ذا الذي لا يعني عبثاً يداوى الجروح أو لم يره أكل ثمرة تعيد إلى المزمه صحته. من ذا الذي لم يأمل أن يحصل على ماء الحياة؟ فالحكاية قد جعلت أمنيات كثيرة مفتوحة.

فارأوى الذي يمكن لنا تخيل طريقة إلقائه الحيوية، لديه مزية في مقابل الكتاب. صحيح أنه مرتبط بتقليد حكى معين ولكنه ليس مقيداً بالتفاصيل. إنه يستطيع التنوع والتلازم مع جمهور المستمعين وأن يدخل أبطالاً جددًا وأن يرتجل.

وفي ظل هذه الظروف استطاع الراوى الذي يروى حكايته دائماً بشكل جديد أن يبقيا بشكل أفضل على قيد الحياة، أكثر من أن يكون قد كتبها، الأمر الذي لم يكن أهلاً له. ومع ذلك فهناك دلائل كتابية على وجود الحكاية الشعبية في القرون الوسطى، بعضها قد عرفناه.

وفي حكاية «لايس»، لأحد نبلاء برينانى ويدهى «ملارى دى فرانس» (القرن ١٤م)، تظهر الجنيات السلبية ويغرون الفارس ويختفون في مملكة الجنيات. ويوجد في تلك المدونات من أوائل القرون الوسطى علاقات حب رائعة، يدخل فيها مع ذلك تأثير الكنيسة، فيفصل المحبون الثلاثة عن بعضهم ويدخلون الدين. وإحدى الملحم الشهيرة، ملحمة «البارتسفال» "Parzival" قد بنى الجزء الأول منها على شكل حكايات الحمقى، وتظهر الجنيات السلبية البريتونية في حكاية الجمال

النائم التي تنتمي للقرن الرابع عشر. فالجنية المهانة تمحرر
الطفلة الممعدة بواسطة خيط من الكتان انغرق في نوم سحري.
وعندما يصل فارس بعد ستين عدة إلى البرج الذي تدام
بداخله الفتاة، لا يوقظها ولكنه يحيلها، ويقوم الرضيع
بامتصاص خيط الكتان، وتصحو المسحورة وتقال إلى جانب
طفلها حبيبها الفارس بصفته زوجاً.

وكانت العصور الوسطى باعتبارها في المعجزات والريفة
فيها ملائمة لتطعيم وتطوير الحكاية الشعبية. فبدون الأمل في
المعجزة كان من الصعب على الناس التغلب على ما يهدد
حياتهم من حروب وجرائم وأوبئة وكوارث طبيعية، بل ربما
لما كان لهم أن يغلبوا على هذا التهديد على الإطلاق.
في الاعتقاد في المعجزة، وفي المحال الذي يصبح ممكناً، جلبت
لهم الحكاية الشعبية للسعادة وشجاعة الاستمرار في الحياة.

ولاستطيع هنا أن نسوق كل الحكايات الشعبية التي نشأت
في العصور الوسطى وتشكلت ثم ازدادت ثراءً، ولا أن نتبع ما
آلت إليه، وعلى كل حال فإننا نرغب في أن نقدم نظرة عامة
في فصل خاص عن نشأة وتشعب طراز محبوب من الحكاية
الشعبية، إننا نريد أن نأمل عائلة القط ذي الحذاء.

ولكن قبل ذلك سنبقى مع العصور الوسطى: وبالنسبة
للاعتقاد في المعجزة يجب أن نضيف أيضاً أن كثيراً من
الأشياء اعتبرت عجيبة لأنها لم تكن ثمة إمكانية لتوضيحها
علمياً. وكانت الحدود بين ما هو عجيب وبين الحدث الطبيعي
ما زالت عاملة.

ولم يعد التين حيواناً خرافياً، بل عدُ كحيوان كان موجوداً
في الماضي. والاعتقاد في وجود وحوش البحر ظل قائماً حتى
العصر الحديث. فجد دلائله كثيرة على ذلك في العمارة
كرسوم هزلية في أعمال الحفر والنحت في العصور الوسطى.

وفي عام ١٥٩٠ عندما وضع تمثال تين بيلدة
كلاجنفورت، كان نصب عيني الفنان بقايا عظام كانت هي
أنفاده الوحيد على شكل التين.

وهذه النظرة إلى الوراء إلى كائن كان موجوداً، توجد أيضاً
في الحكاية الشعبية نظرة عن موطن التين في العصور
الوسطى، وقد أعطت هذه النظرة إلى الحكاية الشعبية العمق
التاريخي الذي عبرت به عن نفسها في البدايات المعروفة
وكان يا ما كان، أو «في الزمان القديم»، ومن ناحية أخرى

نشأت شكوك معينة لدى طبقات الشعوب المتنقلة التي ابتعدت
عن المعجزات وعن ما هو كنسي، ويتضح ذلك فعلاً في
أغنية ذي اللور الوحيد.

وقد عاش الأساس للحكاية الأوروبي إيراً بواسطة الحروب
الصليبية من القرن الحادي عشر حتى الثالث عشر، وبخاصة
عن طريق التجارة الخارجية التي انتعشت إثر الحروب
الصليبية. فإلى جانب الفواكه والسجاد والأسلحة اللمشقة
والقمطية والحزير والتوابل، وصلت الحكاية الشعبية أيضاً إلى
أوروبا شفاهاً.

والنشاط الترجمي الذي كان موجهاً، في المقام الأول، إلى
الأعمال العلمية والطبية والرياضية تطور واتسع نطاقه فيما بعد
إلى مجالات أخرى. وقد وصلت آثار التجارة والثقافة الشرقية
أول ما وصلت إلى شبه جزيرة إيبيريا وصقلية وجنوب إيطاليا
والبلقان. وإلى جانب ذلك كان هناك عامل آخر ملائم لتبادل
المخزون الحكائي على السعيد الأوروبي؛ وهو أنه رغم
الاختلافات العرقية والاجتماعية فهناك اتفاق في القيم
والتصورات الاعتقادية.

فحكاية تريباس الأعمى (Aa Th 507) من العهد القديم
اتخذت من الملاك حارساً للأنبل بدلًا من الميت، وأقرت
بذلك مبكرًا وجود ديانة ومعدنية. ولكن السائد من الحياة
القديمة يحصل على حقوقه ثانية في حكاية العصور الوسطى
(Aa Th 508) لقد كان خفيًا عبر القرون في التصورات
الاعتقادية. فبابان يخن ميكا فقيرًا على نفقته. بعد ذلك يظهر
له الميت ثانية في صورة متجول مجهول يساعده في مسابقة
للفوز بأبنة ملك فرنسا، وأن تصبح البلاد كلها ملكًا له ولها.
ولأن بابان والمتجول قد اتفقا على اقتسام كل شيء، يقدم له
بابان مملكته، لكي يحتفظ هو بزوجته. ولكي يثبت المتجول
أنه الميت الماراف بالجميل يخفي ويترك لبابان العرش
والزوجة. ويرغم محاولته وضع خلفية تاريخية وجغرافية
للهكاية، فإن العائد من الموت يقف كرفيق إلى جانب بطل
الحكاية.

وفي حكاية صنعت تحت اسم «نوفيللا» في مسخوط
فلورنسي من القرن الرابع عشر، يكون للبطل في هذا السياق
فارساً إيطاليا والميت الميت الذي يصبح رفيقه ومساعدته فيما
بعد، يوصف بكل الرسوم المفزعة للموت؛ بحيث إن المسافرين
يتخذون طريقاً طويلاً لتجنب المكان الذي يرقد فيه الموت.

والاعتقاد القديم يدخل أيضاً في حكاية «طفل ماريه». وفي مرات كثيرة تكون امرأة سوداء أما بالعماد لطفلة تأخذها معها، أو حتى نخطقها، وتحرم عليها دخول حجرة معينة. وكسر هذا الشابو له عواقب وخيمة حتى يتبع ذلك في النهاية الإنقاذ السعيد. وربما ظهرت بين الشخص الاعتقالي الأسود القديم وماريا ملكة السماء صورة لامدونا سوداء، لكننا لا نريد أن نخوض وراء مصدر ذلك.

وما أصبح ظاهراً للعيان من تغطية لشخص ما قبل المسيحية برداء مسيحي، كان شيئاً مشتركاً في جميع المجالات وطابعاً مميزاً للمصور الوسطى.

وتعطينا الحكايات الشعبية، أيضاً، معلومات عن النظام الأبوي لحياة الأسرة. فالرجل هو سيد البيت، أو سيد الكوخ والمرأة تابعة له. فقط كان هناك بعض التسامح في هذا المجال. فمشعره ومغزو التروبادور للفرنسيون قد بدأوا «بخدمتهم» السيدة، بتملق المرأة وخدمتها في بعض أعمال المنزل، وعلى النقيض من ذلك كان هناك المرأة السيئة "Böse Wip". وكانت هي المرأة الكبيرة الأرملة التي تزوجت الشاب الأعزب لتستطيع الاستيلاء على عمله. والشاجرات بين هؤلاء الأزواج غير المتكافئين كانت موضوع النقد المثالي للهزلية.

وحكاية «جريزليس» في القرن الـ ١١ قدمت الصورة المثالية للمرأة النبيلة والخاصة في الوقت ذاته. وكما في حكايات كثيرة تتعلق الأمر باختيار: اختبار طاعة الزوجة. فمالك يتزوج فتاة تعد به بالطاعة. وتلد «جريزليس» له ثلاثة أطفال، ولدين وبنات. ويأخذ الملك الأطفال ويدهى أنه قتلهم ثم يطرد زوجته. بعد سنين يأمرها ثانية بالعودة إلى البلاط لتقوم بالخدمة في عرسه المنظر. وتطيع «جريزليس» الأوامر دون تهرم. وتقوم بخدمة المائدة وتعرف أثناء ذلك أن العروس المعنية هي ابنتها، وأن ابنتها يجلسان أيضاً على المائدة. ولطاعتها وخضوعها الزائدين تكافأ «جريزليس» فتصبح ثانية زوجة الملك. هذه الحكاية كانت محبوبة جداً لدرجة أنها قدمت في فرنسا في شكل درامي عام ١٣٩٥.

وإذا كان الأمر الكنسي حقاً لا يتعدى صمت المرأة في الكنيسة، فقد تطلب النظام الأبوي أن تتحنى المرأة للرجل أيضاً في قرارات الأسرة. والاختيار، ويضم حكاية المرأة التي أرادت أن تكون لها في مجموعة جريم تحت عنوان «عن الصيد وزوجته» (عن الصيد وزوجته Aa Th 555). المرأة

تعاقب لأنها لم تكن أبداً راضية، وتريد تخطي كل الحواجز والحدود. ويعاقب الزوج معها، فيجب عليه أيضاً أن يجلس في برميل البول؛ لأنه لم يكتفج جماع رغبته زوجته، وحتى هنا يطابق تركيب الحكاية التي تعود في نهايتها تقريباً إلى الحكاية الوعظية، مع قوانين الحكاية الشعبية.

وفي هذه الحكايات، أليماً تظهر، يعاقب دائماً الطمع وحب التملك والإسراف، ولكن وفقاً لهذا الحساب لا يتبع ذلك نهاية سعيدة. ولا يوجد أيضاً أبطال يستطيع القارئ أن يتوحد معهم، فالقصة أقرب إلى لهجة الساجا التحذيرية، وتعتبر الحكاية الشعبية والساجا متقابلين في الصوت الأساسي، لكليهما يتلاقيان مع ذلك في التراث الشفاهي، ويذا يكون التأثير والنقل مفهوماً. لكنه يمس الساجا أكثر بوصفها الحكاية الشعبية الطويلة المقسمة إلى أجزاء. ولكن في العصور الوسطى وما بعدها جاءت أوقات، تحت تأثير «الموت الأسود»، مثلاً، لونت فيها الساجا بنهايتها الفاتنة الحكاية الشعبية. ويمكن هذا الإجراء بوصف في حكاية «العظام المفردة» (Aa Th 780). وتبدأ الحكاية بأن خنزيراً برياً - أكثر واقعية من اللين ذي الزعرور - يقوم بتخريب البلاد ويعد الملك من يقتله بيد ابنته، فيخرج أخوان: الأصغر منهم «بري» وغبي، ويمكن من قتل الخنزير. ويمتلىء الأخ الأكبر، الذي قنع بأحد المعاعم أثناء ذلك، غيظاً فيقتل أخاه البريء في طريق عودته إلى المنزل ويدفنه أسفل أحد الجسور. ثم يطلب من الملك الابنة كزوجة له، «ويعد سنين طويلة، يأتي أحد الرعاة بقطيعه إلى الجسر فيجد قطعة من العظام، ويصنع منها ميسماً لبوقه، والميسم يقص دون أن يفعل المراسي شيئاً أغنية عن جريمة وذنوب الأخ. وينتقل الراعي ببوقه إلى بلاط الملك. ويفهم الملك الأغنية جيداً ويأمر بالعفر عند الجسر» حيث توجد عظام القتل. فيشتد الأخ الشرير، بينما يرقد الأخ الصغير بسلام في فتاة الكنيسة. وفي روايات أخرى يسقط القاتل سريعاً عندما يسمع إلى الأغنية الشاكية.

وهناك كثير من الحكايات التي يقتل فيها أبرياء وتطير الضحية فيما بعد كطائر الروح أو كشيخ الصوت الليلي. وعلى سبيل المثال حكاية «شجرة المرص» (Aa Th 720) فلي حين تسقط زوجة الأب الغادرة صريعة، تعود الضحية ثانية بحبوبة وسعادة وتميش بين الأحياء. وهناك روايات أخرى «للعظام المفردة» تنجح إلى تلك النهاية.



والغازلات الثلاث لا يسلطن إخفاء دماصتهن القدم المتبسطة والشقاء الممطرطة والإنهام غريب

الشكل فرير كامكة ١٩٦٣ م .

وبالتأكيد أثرت الأحكام الآلهية Ordalien، التي لعبت دوراً في القضاء في العصور الوسطى، في حكاية الناني المصنوع من العظام إلى جانب الساجات عن عدالة الرب.

ويعارض تذكر الموت "Memento Mori"، الذي دائماً ما ذكر به الإنكليزيون والذي أكدته الحكاية الوعظية أيضاً، السعادة بالحياة الدنيا والرضى بها الموجودين في الحكاية الشعبية. ومع ذلك استطاعت تلك الذكوة المقيضة أن تدخل في حكاية شعبية هي «الموت عراب» Ge- (An Th 332) "vatter Tod" وفي الأصل كان الأمر تقريباً لا يتعدى أن عراباً (أباً بالعماد) عليمًا درس لابنه في العماد فن المداوة. بواسطة اللهجة الفرائكية (أحد لهجات بافاريا) التي تستخدم فيها كلمة Tod أو Dod بمعنى موت، وأيضاً بمعنى عراب، يحتمل أن تكون حكاية «الموت عراب» قد نشأت نتيجة لذلك، أولاً في اللغة ثم في صور الحكاية الشعبية، بمقولة هذه الحكاية موجّهة ضد الاعتقاد في العلاج الإعجازي، فلا يوجد غضب الحياة، وأى عصيان لذلك لا جدوى منه، ومن يحاول ذلك، في صباغات متأخرة، حتى ولو بالحيلة، كأن يغير وضع سرير المريض مثلاً، يجب أن يدفع حياته ثمناً لذلك. (وقد تناول هانس زاكن هذا الموضوع في مسرحيته بمناسبة ليلة الصيام - ثلاثاء المرفع: الليلة السابقة على أربعماء الرماد في القرن السادس عشر).

ونحن نعرف بطل الحكاية الطيب للبريء، ولكننا نعرف أيضاً أنه مسموح لبطلنا أن يستخدم الحيلة، فقبل كل شيء، عندما يعدّ البطل غيباً، فإنه يلجأ إلى الحيلة ليكون في النهاية المصالحك العفيف، وما عدا ذلك يكون البطل معيّن في المقام الأول للشيوخ والأطفال والحيوانات.

ولكن في بعض الحكايات أيضاً يكون بشخصية البطل، على ما يبدو، بعض السيوف. ففي حكاية عفريت الغابة Rumpelstilzchen (A Th 500) تدعى الأم أو يدمى الأب للملك أن الابنة تستطيع أن تنزل من القش ذهاباً. والغفأة التي صرخت بصوت عال تغيب الأكلوبة. وفي هذه الحكاية يساعد عملاق الغابة «روميل ستيلتسش»، أو أباً ما كان من الأسماء الأخرى التي تحملها، دائماً، في أن تخرج من المأرق. وعندما يرى الملك الذهب المغرول يزوج ابنه بالفاتنة المدهشة، ولكن الزفاف كله تم على أساس كذب. فالغفأة التي كانت محبوبة

بقبو القش متعلمة الزواج من ابن الملك، قد وعدت عملاق الغابة بأن تعطيه طفلها الأول. وعندما تصبح أمّاً، تعارب من أجل الاحتفاظ به، وتستطيع ذلك بعد إتمامها المهمة الموكلة إليها؛ وهي تخمين اسم عملاق الغابة. والاسم المسمى المذكور هو ملحق قديم. فمن يعرف الاسم تكون له سطة على صاحب الاسم. وأحداث الحكاية وموقف الغفأة مفهومان تماماً وفقاً لتقاليد العصور الوسطى وأعرافها. فغرفة الغزل تزورها النساء والفتيات بشكل جماعي في سرور، لكنهن يغزلن بغير رغبة طوال النهار وإساعات طويلة للرجال. ومن كانت لها أن تفلت من هذا للفرض، كان تفهم الجمهور القروي لذلك أكيداً، وخاصة عندما تعطى الحكاية الشعبية البطل أو البطلة مميزات أخلاقية أخرى.

ففي حكاية «الغازات الثلاث»، يتضح ذلك جداً، فالغفأة تعدّ العجائز الثلاث. الثلاثي غزلان لها من الكنان خيوماً رفيقة. بأن تدعوهم إلى زفافها من ابن الملك وتفي بوعدها. وعندما يقدر بمظهرهن للتيقح - الطيب مع ذلك - يتعجب العريس بالطبع، لكنها ترحب بهن على أنهن بذات عماتها العزيزات. الملوك وأبناء الملوك والصيدون وصبية الملحان والرعاة والفلاحون والحرفيون والتجار وصيادو السمك وبناات الملوك والخادماات، يشخصون جميعاً حرفاً وأحوالاً اجتماعية بالعصور الوسطى ويسكنون الحكاية الشعبية، لكنهم بلا أسماء، اللهم إلا إذا ما دعي أحدهم هانز. وهم، كأشخاص، لا يمكن التركيز عليهم تاريخياً مثل هارون الرشيد الذي أصبح معروفاً لنا.

لكن هناك استثناءات لذلك، فالأمر لا يتعلق في الحقيقة بنقل شخصية تاريخية هامة مثل شارك الكبير (شارمان) أو «فيلهم الغازي» إلى عالم الحكاية الشعبية، لكنه يتعلق بالشخصية التي تحرك بأفعالها ومصيرها الخيال. فبذلك يحصلون على دور بطولي في الحكاية الشعبية.

والبطال الروسي الصنديد إميليا مورميز، مرتبط بالكيفي روس Rus (القرن الحادي عشر) ولا تتفق كل البيانات على ذلك. ويظهر إيليا، ليس فقط في الحكاية الشعبية بل في أغاني الأبطال والبالادات والمنقولات الشفاهية والمكتوبة عبر القرون. وفي الحكاية الشعبية والبالادات تظهر الشخصية التاريخية المتخفية، وهي شخصية المعنى توماس (Thomas of Er-celdonne حوالي 1250 - 1290م) فالمننى الاسكتلندي يتبع الجنيات إلى قصرهن في العالم السفلي.

الفلاحون مرتبطين بالبيئة الطبيعية حولهم، وأحسوا بطرق متنوعة باستغلال طبيعي قوى. وما يضاف الآن إلى ذلك الأفق من الخبرة من موفيات وشخص اعتقادية تم الحصول عليه والتأكيد عليه من جديد. وفي الحكاية الشعبية، ووفقا لقواعد الشعر تمت كتابته شعرا. ولأن طريقة الحياة وعمل الفلاحين لم يتغير فيها الكثير عبر القرون، يتم وصف أكوام الماشية ودلما ما يكون الحديث عن مرعى الغابة الذى تساق إليه الخنازير لتأكل ثمار البوط. ويصبح نطاق أحداث الحكاية من خلال تلك الصور الواضحة وغير الدقيقة فى الوقت ذاته قابلا لأن يأخذ ذلك الطابع. وخيالية العفاريات والحيوانات المساعدة والعالم الآخر ينصهرون جميعا مع الواقع المعيش، فذلك إسهام حتمى لخلق عالم حكاية شعبية لاشك فى روعتها.

ونصل هنا إلى مشكلة شكلية، قابلاها بمجرد تأملنا للحكاية الشعبية فى العصور الوسطى. فالمحدث إذن كان عن "Cantus" وهي إعادة الحكاية فى شكل شعري أو غداى. والأفضل أن نتق؛ فقد دعم الموهوبين، أو من كانت لهم حرفة رواية الحكايات عروصهم بإشارات الوجه والأيدى، والحوارات المتعددة كانت لإحياء الأحداث وإعطائها طابعا دراميا (لقد أثروا إبطال مواد الحكاية أشداء التمثيل) وتذكرنا بـ "Cantus" الأبيات المتناثرة فى الحكاية الشعبية، فهي موجودة فى المواضيع التى تتجمع فيها الإثارة الدرامية، وهي موجودة أيضا حين يريد الإنسان الاتصال بكان من العالم الآخر أو بحيرى. فاللغة اليومية لا مكان لها حينما ينطق الأمر بموقف طقسى.

وبالطبع تطورت أبيات الحكايات الشعبية، التى غالبا ما نقلت إلينا فى القرن الـ ١٩، منذ القرون الوسطى لغويا، ولكنها أقدم من النثر الحكائى؛ فهي تشير، أيضا، إلى أشكال أقدم من الثقافية.

فلدينا صيغ من لجاناس Stabreim و Alhiteration تبدأ بها حكاية للخادمة الإزرة:

Weh, Weh, Windcher

دوى، دوى ياربح

ولجاناس الشعبى Volkstümliche Assonanz والثقافية الصوتية موجودان أيضا:

والشخصية الخالصة هنا هي الفارس ذو اللحية الزرقاء، والشخصية الرئيسية فى حكاية «اللحية الزرقاء» وتقوم بدور البطولة المرأة التى تتمكن من أن تتجوفى قصر الموت. والحكاية لها طابع كسبي، وبالمناسبة تتفق مع الواقع التاريخي. ولكن فى النهاية يتصير الخير والعدالة، حتى ولو فى آخر دقيقة.

ويحرك المسار الحاسم للأحداث التحريم القديم لكسر التابو. والمثل الأعلى التاريخي للفارس القاتل هو «جول دى رايس» Gilles de Rais التابع الرقى «لجان دى أرك». لقد قام بعد موتها بممارسات سحرية. لقد جذب إلى قصوره فتياتا وفتيات - مثله مثل تيفانج Tiffarne وبرزاج Pouzage وماكخيكول Macchecoul - وقتلهم ثم دفنهم وفى عام ١٤٤٠ اتهم بالهرطقة وحكم عليه بالموت.

والآن يطرح السؤال التالى أمام أعيننا: من ذا الذى استطاع أن يحصل على تلك البيانات والمعلومات وأن يدخلها فى نماذج أقدم للحكاية الشعبية أو يدخلها فى مجموعة أحداث أخرى للحكاية الشعبية؟

يعود المسافرون ثانية إلى واجهة اللوحة، وفى المقام الأول الممثلون الذين تنقلوا فى «العالم»، يعنى أوروبا، من بلاط القصور إلى مسار المطارنة ثم إلى الحانات، فى الأسواق والقرى، عرفوا بأحداث جديدة ثم نقلوها ولكنهم أيضا استخدموها فى تحديث موضوعات قديمة. وبرنامج الممثلين لم يقتصر فقط على الحكاية الشعبية، بل أيضا قصائد المدح، وفى المقام الأول الملحاح التى كان يعطى إقتانها نوعا ما من المكانة الاجتماعية. وكانت لدى الممثل نتيجة لمعرفة بالأمثال الملحمية المتقاربة والموتيفات والشخص، إمكانية تبديل الشخص والشخصيات، واستخدامها فى مجال حكاى آخر. وكل هذه الحكايات يشملها المصطلح "Maere" (بالألمانية الوسيطة القصيدة خبر أو تقرير).

وعندما نطى من شأن الممثلين فى نشر الحكايات الشعبية وتشكيلها، فإن ذلك لا يعنى أننا نريد أن نغفل أو ننقل من نصيب الفلاحين والحرفيين وسكان المدن فى تطور الحكاية الشعبية. فقد رأينا أن الحكاية الشعبية الأولى، وكثيرا من الموتيفات، لها طابع مأخوذ من نظرة طبقة الفلاحين الأقدم، قبل أن يظهر الممثلون. فمن خلال العمل وطريقة الحياة كان

أو السؤال:

Spiegelein, Spiegelein an derhland

Wer ist die schouste in dergauzer Land

يا مرايتى يا مراية ع الحيلة

مين أجمل ولحدة فى البلد كلها

أو حين تزمجر العزة فى يا ما لدة غطى نفسك:

Ich bin satt

Ich magkein Blatt mah, mah

أنا شبعانة، ومشى عاوزة أى ورق: ماء، ماء.

بهذه الأشعار، كان من الممكن متابعة أحداث الحكاية

الشعبية وأحوالها بفاعلية، وربما بمصاحبة آلة موسيقية.

Rumpel, Rumple

mir dein Haarruvter

La B (SS)

رومبل، رومبل

انزلى لى شعرك

وكذلك تلك القافية المنتشرة، عندما تتحدث الخادمة الإوزة

مع رأس الحصان فالادا:

Oh Fallada da duhangsti

يا فلادا، أنت يا مطق يا ملكة يا عذراء، يا من تمشين

Oh du dwgher Kouigin, da du gavgst

المترجم :

* فرانسوا رابليه: أحد أبرز كتاب بدايات الريسائس فى فرنسا، عمله الأساسى هو «جارجنتوا وپانتاجرول» (١٤٩٤م).

١٥٥٣م).

** نعتذر على المترجم لإيجاد ترجمة مقفلة لهذه الأبيات. وقد أراد المؤلفان فقط إظهار أهمية الشعر داخل الحكاية الشعبية.



مقطع من رسم على الورق بالألوان
والحبر الأسود، معد للتنفيذ كرسوم
تحت الزواج (واللوحة النهائية
المنفذة تحت الزواج موجودة
بالمتحف الإثنولوجي، بالجمعية
الجغرافية المصرية بالقاهرة)، بريشة
الصانع الشعبي حمودة متولي (الشهير
بشعره الوحيد)، مركز أمبابه
بالقاهرة. محفوظ بالمتحف الزراعي
بالقاهرة.



أصل الحكاية : محاولة التعرف على أصول بعض مكائيات : الف ليلة وليلة

إبراهيم كامل أحمد

أما حديث خرافة فهو حديث منسوب إلى النبي محمد (ص) بروايتين؛ الرواية الأولى لثابت البدائي، والثانية للقاسم بن عبيد الرحمن. وقد أورد الروايتين أبو طالب المفضل بن سلمة بن عاصم (٢٩١ هـ) في كتابه «الفاخر» (٣) وهو من كتب الأمثال. وتقتضى الأمانة العلمية أن أذكر أن المستشرق مك دونالد قد سبقني إلى التوصل إلى أن حديث خرافة هو أصل حكاية التاجر مع العفريت، وأن أصل الحكاية عربي، وإن لم يشر إلى أن حديث خرافة منسوب إلى الرسول (ص). والحق أقول إلى توصلت إلى الرأي نفسه قبل اطلاعي على دراسة مك دونالد.

يقول مك دونالد: (٤) وفوق هذا لدينا شاهد على أن حكايات الليلي التي وصلت إلينا - من مخطوط جلال إلى النص المصري - من أصل عربي لا شك فيه، وليست من أصل فارسي. ذلك أننا نجد الحكاية الأولى - أي حكاية التاجر مع الجني - تلك الحكاية التي تروى أن ثلاثة قابلوا التاجر مصادفة فأنقذوا حياته من يدى الجنى بما حكوه له من حكايات - نجد هذه الحكاية يرويها المفضل بن سلمة المتوفى عام ٢٥٠ هـ (٨٦٥م) في الكتاب الذى صنفه فى الأمثال وسماه الفاخر.

المتمم الجدل حول أصل كتاب ألف ليلة وتاريخه، ولعل أقرب الآراء إلى الصحة ، وأجدها بالقبول ما ذكره المستشرق د. ب. مك دونالد فى دراسته عن ألف ليلة وليلة فهو يقول (١): «قد تبين أن حكايات هذا الكتاب لها أصلان: أصل عربي وأصل فارسي. هذا إلى جانب أنها تشتمل على موضوعات مأثورات شعبية شائعة بين الأمم. أما نواة الكتاب وحدها فقد ثبت أنها من أصل هندي قديم؛ لقد عشت «ألف ليلة وليلة» منذ الصبا... وهو فطرة توقد الخيال، ودفعنى هذا العشق الأسرى إلى مداومة قراءة حكايات الليلي الشائقة وكل مايتصل بها من قريب أو بعيد. وقد قادنى التدقيق فى الكتب القديمة والحديثة إلى التعرف على أصول بعض حكايات ألف ليلة وليلة. ويسعدنى ويسعد كل محب للتراث العربى أن الأصول التى تعرفت عليها عربية قبا وقالبا».

حديث خرافة يتحول إلى حكاية التاجر مع العفريت

حكاية التاجر مع العفريت هى أول حكاية تحكيها شهرزاد للملك شهريار، وهى تبدأ من الليلة الأولى للحكى، وتسمى حتى الليلة الثالثة. ويرى المستشرق «أويسريه» (٢) أن حكاية التاجر مع العفريت فيها السمات التى تذكرنا بالقصص الهندية القديمة.

وهذه الحكاية عروية الطراز، تمت إلى المصحراء بنسب واضح... وهذا يهدم رأى المستشرق «أويسدرب» من أساسه، وبالبينة القاطعة.

نسبة حديث خرافة إلى الرسول (ص)

لقد تناول محقق كتاب الفاهر نسبة حديث خرافة إلى الرسول (ص) فقال عنه: «حديث خرافة لم يرد في كتب السنة الصحيحة إلا في مسند أحمد بالرواية التي أشرفنا إليها فيما يلي (يقصد رواية ثابت البناني)، على أن ابن الأثير أورده في نهايته عن كتاب أبي موسى الأصفهاني، وأوردت روايته بحديث آخر هو (خرافة حق)، أما الرواية الأخرى، وهي المروية عن القاسم بن عبد الرحمن، فلم أعثر عليها في كتب الصحاح ولا في نطاقها من كتب الموضوعات، وسياق روايتها يعين بها إلى الوضع أو تزيد الرواة والله أعلم»^(٥).

تعرفنا الروايان بشخصية خرافة، ففي الأولى يقول الرسول (ص): «إن خرافة كان رجلا من عذرة سبقه الجن فكان فيهم زمناً يسمع ويرى، ثم رجع إلى الناس فكان يحدثهم بما رأى في الجن من العجائب، وفي الثانية يقول الرسول (ص): «رحم الله خرافة إنه كان رجلاً صالحاً، وإنه أخبرني أنه خرج ذات ليلة في بعض حاجاته، فبينما هو يسير إذ نقيه ثلاثة نفر من الجن فأسروه». ويقول «الفريز أبادي» صاحب القاموس المحيط عن خرافة: «رجل من عذرة استهوت الجن، فكان يحدث بما رأى فكذبوه، وقالوا: حديث خرافة»^(٦). ثم يصرح الخرافة بأنها حديث مستملح كذب، ويضيف الميذاني^(٧) صاحب كتاب مجمع الأمثال إلى ماسبق ذكره عن خرافة أن الذبي (ص) قال: «خرافة حق، يعنى ماتحدث به عن الجن حق».

«الليالي، تكتبس الرواية الثانية لحديث خرافة

لا يوجد أدنى وجه للشبه بين الرواية الأولى لحديث خرافة وحكاية التاجر والعفريت^(٨). أما الرواية الثانية فقد اقتبسها القاص الشعبي، وأدخل عليها بعض التحرير والتعديل؛ فبدلاً من خرافة العذري الذي أسره ثلاثة نفر من الجن، نجد في حكاية الليالي تاجراً كثير المال والسماعات في البلاد يريد عفريت أن يقتله كما قتل ولده بنوة ثمرة ألقاها فأصابته صدره ومات من ساعته. وفي حديث خرافة وحكاية الليالي

يتطوع ثلاثة رجال ليحكما ثلاث حكايات عجيبة ليخلصوا بها خرافة من الأسر، والتاجر من القتل. ولانتشابه حكايات الرجل الثلاثة في حديث خرافة وحكاية الليالي إلا في كونها حكايات عجيبة تعتمد على السحر وتعوذاته في تحويل البشر إلى حيوانات (عول.. بقرة.. غزالة.. غزال.. بطة.. فريس). والحكايات الثلاث في حكاية الليالي اعتمدت على تحويل البشر إلى حيوانات، وهذا يفرضي بالقول إنه من المحتمل أن يكون القاص الشعبي قد قرأ أو أسمع إلى ترجمة لكتاب «مسح الكائنات، أو التحولات» للشاعر الروماني أوفيد، أو على الأقل إلى نقف منه. ويدعم هذا الرأى أن بعض مؤلفي حكايات الليالي وللقصاص اطلعوا بشكل أو آخر على الأساطير اليونانية والرومانية. وما يوجد من تشابه بين حكاية الرجل الأول في حديث خرافة، وهو الرجل الذي شرب من بئر فدعى عليه صوت بأن يتحول إلى امرأة، ففزع وولد ولدين. ثم عاد إلى البئر وشرب وعاد رجلاً وتزوج وأنجب ولدين. وأسطورة هرم افرويت^(٩) والحورية بالمأكيس. وللاحظ البئر والبركة ودعاء الصوت ودعاء الحورية، وقد كان القصاص في حاجة محددة إلى القصص فلمها يأتي رزقهم، ولا مانع من تحويلها لتوافق الذوق العربي.

بعد هذه النظرة المتفحصة لحديث خرافة وحكاية التاجر مع العفريت، يمكننا أن نقول مطمئنين إن القاص الشعبي اعتمد على الرواية الثانية لحديث خرافة المنسوب إلى الرسول (ص) في صياغة حكاية التاجر مع العفريت ونسجها، ملتزماً بأسلوب القص نفسه في حديث خرافة. أي حكاية أم تتولد عنها حكايات. وإن سمح لنفسه بالتطوير والتحويل في الشخصيات والأحداث؛ ليجعل الحكاية أكثر تشويقاً وإعجاباً لجمهوره من المستمعين المغرمين بالقصص العجيبة والحكايات الغريبة.

كيد النساء والرجال الأخيار والنساء الأشرار

حكاية مكر النساء، وإن كيدهن عظيم، حكاية طويلة من حكايات الليالي نبهت من الليلة (٥٦٨) وتنتهي في الليلة (٦٠١). وحكاية مكر النساء تتولد عنها حكايات، يرى المستشرق «أويسدرب» أن إجماع قصة في قصة من خصائص الأنثى الهندي. ولكن من أين استلهم القاص الشعبي الحكاية الأم وماتولد عنها من حكايات.

خمس أعمال شريعية بطوان يوسف وزليخا، واحد منها باللغة الفارسية، وهو أقدمها تاريخاً، وهو لنور الدين عبد الرحمن بن أحمد الجامي (ت ٨٩٨ هـ). أما الأربعة الأخرى فهي باللغة التركجية. هذا إلى جانب أعمال أخرى ذكرها تحت هذه الأعمال الخمسة.

زوجة أوريا الخاطنة في الإسرائيليات تتحول إلى زوجة الوزير العفيفة في الليالي

لقد تبنى الأديب أحمد حسن الزيات (١٤) في دراسته عن ألف ليلة وليلة إلى الدور الأساسي الذي لعبه القصص القرآني والإسرائيليات في نشأة القصص وأمداده بذخيرة من القصص، فهو يقول: «ويرجع تاريخ هذا القصص إلى صدر الإسلام، والفضل في وجوده كان أيضاً للقرآن الكريم، فقد اشتمل على مجملات من أخبار القرون الخالية والندر الأولى، وكان أعلم القوم يومئذ بتفصيلها من أسلم من أهل الكتاب كتميم الداروي وهب بن منبه وكعب عبد الله بن سلام.. فكان هؤلاء ومن أخذ عنهم يجلسون إلى الناس في المساجد يفصلون ما في كتاب الله من قصص الأنبياء، ويسرفون في تهويل هذه الأنباء، ابتغاء للبرعة والتماساً للموعظة، ووافق هذا الضرب من الرعشة هوى النفوس، فازداد إقبال الناس عليه، وكثر إفك القصص فيه، حتى طردهم أمير المؤمنين «علي، من المساجد مخلصاً الحسن البصري».

حكاية الملك وزوجة الوزير هي أول حكاية تتولد عن حكاية مكر النساء، وترويها جارية الملك التي اتهمت ولده بأنه راودها عن نفسها. وقد اقتبسها القاص الشعبي عن ما رواه القصص عن سيدنا داود عليه السلام وزوجة أوريا تفسيراً للآيات ٢١ - ٢٥ من سورة ص... «وهل أتاك نبأ الخصم إذ تسوروا المحراب. إذ دخلوا على داود ففزع منهم قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض فاحكم بيننا بالحق ولا تشطط واهدنا إلى سواء الصراط. إن هذا أخى له تسع وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة فقال أكفلنّها وعزني في الخطاب. قال لقد ظلمك بسؤال نعجتك إلى نعاجه وإن كثيراً من الظالم ليعبى بعضهم على بعض إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات ولقيل ما هم وظن داود أنما فتناه فاستغفر ربه وخر راكعاً وأناب. فغفرنا له ذلك وإن له عندنا لزليّ وحسن مثاب». ومن المفسرين الذين أخذوا قصة داود وزوجة أوريا أساساً لتفسير هذه الآيات الإمام جلال الدين محمد السحلي فهو يقول (١٥):

لقد استلهم القاص الشعبي الحكاية الأم من قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز (زليخا)، والتي وردت في القرآن الكريم في سورة يوسف، وقد استخدم القاص الشعبي العبارة التي وجهها العزيز لأمراته.. «إن كيدهن عظيم» (سورة يوسف، آية ٢٨) في عنوان الحكاية. ويتحدث الحكاية من عنوانها بإصدار حكم مسبق على النساء بأنهن مكررات، وأن كيدهن عظيم، وقد دعا هذا أحد العلماء إلى القول: (١٦) «إنى أخاف من النساء أكثر مما أخاف من الشيطان؛ لأن الله تعالى قال إن كيد الشيطان كان ضعيفاً، وقال فيهن إن كيدكن عظيم».

يحكى القاص الشعبي عن جارية الملك التي اتهمت ابن الملك زوراً وبهتاناً بمرادته عن نفسها.. فيغضب الملك ويأمر وزرائه بقتل ابنة الوحيد الذي رزق به بعد اليأس، وأعدّه حتى يرث الملك من بعده، خاف الوزراء أن يعدم الملك بعد قتل ولده ويرجع عليهم باللوم.. ومن هذه اللحظة، وعلى مدى سبعة أيام تتبارى الجارية مع الوزراء، فهي تحكى للملك قصصاً عن كيد الرجال ومكرهم وظلمهم للنساء، بينما يحكى الوزراء حكايات عن مكر النساء وأن كيدهن عظيم. لقد أراد القاص الشعبي أن يجعل من القارئ أو المستمع حكماً في هذه القضية.. وهي سدى لقضية قديمة ومتجددة.. قضية آدم وحواء، ومن منهما الظالم ومن المظلوم، ومن للجاني ومن المجنى عليه.

ويمكن أن نتعرف على اقتباس القاص الشعبي لقصة يوسف من القرآن الكريم من عبارات الحكاية، فهو يصف ابن الملك بأنه «ولد ذكر، وجهه مثل دورة القمر ليلة أربعة عشر»، وفي سورة يوسف «خرج يوسف على نسوة المدينة قلن «ما هذا بشر» إن هذا إلا ملك كريم، لما حواه من الحسن الذي لا يكون صادة في السمة البشرية، وفي الحديث «أنه أعطى شعر الحسن» (١٧). أما قصة يوسف وامرأة قوطيفار خمسي فرعون رئيس الشرطة، والتي وردت في العهد القديم، فلم تزد عن وصف يوسف بهذه العبارة.. «وكان يوسف حسن الصورة حسن المنظر» (١٨) كما افترضت قصة العهد القديم إلى البرعة والشاعرية التي في سورة يوسف؛ لذا فقد كانت قصة يوسف وزليخا التي رويت في القرآن الكريم مصدرراً للإلهام العديد من الكتاب والشعراء، كان من بينهم القاص الشعبي الليالي. وقد سجل لنا «حاجي خليفة» (١٩) صاحب كتاب «كشف الظنون»

«خسيمان وهما ملكان جاءا فى صورة خصمين وقب لهما ماذكر على سبيل الفرض؛ لتنبه داود عليه السلام على ماوقع منه . وكان له تسع وتسعون امرأة، وطلب امرأة شخص ليس له غيرها وتزوجها وبخل بها.. وفى تفسيره -قال لقد ظلمك... قال الملكان صاعدين فى صورتيهما إلى السماء: قضى الرجل على نفسه فتنبه داود. أما الإمام السعفى فيقول فى تفسيره (١٦): «روى أن أهل زمان داود عليه السلام كان يسأل بعضهم بعضاً أن يظل له عن امرأته فيتزوجها إذا أعجبته. وكان لهم عادة فى المراساة بذلك، وكان الأنصار يواسون المهاجرين بمثل ذلك، فاتفق أن داود عليه السلام وقعت عينه على امرأة أوريا فأحبها فسأله النزل له عنها، فاستحي أن يريده، ففعل فتزوجها وهى أم سليمان، فقيل له إنك مع عظم منزلتك وكثرة نساءك لم يكن ينبغي لك أن تسأل رجلاً ليس له إلا امرأة واحدة النزل عنها لك، بل كان الواجب عليك مغالبة هواك وقهر نفسك والصبر على ما امتحنت به، وقيل خطبها أوريا ثم خطبها داود فأثرت أهلها، فكانت زلته أن خطب على خطبة أخيه المؤمن مع كثرة نساءه، وما يحكى أنه بحث مرة بعد مرة أوريا إلى غزوة البلغاء وأهب أن يقتل ليتزوجها، فلا يليق من المتسمين بالصالح إغناء المسلمين، فضلاً عن بعض أعلام النبوة».

وقد ذكر عدد من المفسرين (١٧) قصة داود وزوجة أوريا مبسولة أو مختصرة، منهم الزمخشري والقرطبي والخازن، وأبو السعوى والسعفى والبعضاوى وابن جزى والشعالبي، ومستندهم فى ذكرها أنها رويت عن ابن عباس ومجاهد وأبى عمران الجوني والمسدى، بل ورد فيها حديث عن النبي (ص) لكنه غير صحيح كما قال ابن كثير الذى قال فى تفسيره: «قد ذكر المفسرون ههنا قصة أكثرها مأخوذة من الإسرائيليات، ولم يثبت فيها حديث عن المعصوم يجب اتباعه».

لقد وردت قصة داود وزوجة أوريا فى الإصحاح الحادى عشر من سفر صموئيل الثانى فى العهد القديم، وقد نسب كاتب الإصحاح آثام وجرائم إلى النبي داود عليه السلام لا يقبلها من فى رأسه ذرة من عقل، ولانقول من إيمان، وهذا مادعا للإمام «على، كرم الله وجهه إلى القول: (١٨) «من حدثكم بحديث داود عليه السلام على ما يرويه القصاص جلده مائة وستين، وهو حد الفرية على الأنبياء».

تكفى نظرة واحدة إلى بداية الحكاية فى التالى، وبداية القصة فى الإصحاح الحادى عشر، ومن سفر صموئيل الثانى لكى نقرر مطمئنين أن القاص الشعبى نقل حكايته عن كاتب الإصحاح الحادى عشر من سفر صموئيل الثانى الذى يبتدئ قصته (١٩) «وكان فى وقت المساء أن داود قام عن سريره وتمشى على سطح بيت الملك فرأى من على السطح امرأة تستحم . وكانت المرأة جميلة المظهر جداً، فأرسل داود رسالاً عن المرأة، فقال ولحد أنيئت هذه بشعب بنت أليعام امرأة أوريا الحثي».

أما القاص الشعبى فيبدأ حكايته (٢٠) «كان ملك من ملوك الزمان مغرمًا بحب النساء، فيبثها هو مطلق من قصره يوماً من الأيام إذ وقعت عينه على جارية وهى فى سطح بيتها، وكانت ذات حسن وجمال فلما رآها ظم يتملك نفسه من السجبة، فسأل عن ذلك البيت، فقالوا له هذا بيت وزيرك فلان».

لقد اتفق القاص الشعبى مع كاتب سفر صموئيل الثانى فى بداية الحكاية، ولكن لم يتبعه فى تطور الأحداث، حتى وإن كان بطل حكايته ملك من ملوك الزمان، وليس نبياً معصوماً. فالقاص الشعبى يعلم أن جمهوره لا يرضى عن ملك تمتد يده إلى أعراض رعيته، لقد مضى كاتب سفر صموئيل الثانى يلقى بالإثم والموبقات على نبى الله داود عليه السلام؛ فهو يقول (٢١): «فأرسل داود رسالاً وأخذها فدخلت إليه فاستطجع معها وهى مطهرة من مطهها. ثم رجعت إلى بيتها. وحبست المرأة فأرسلت وأخبرت داود وقالت إني حثي». ويصغى الكاتب المريض المفسرى يحكى أن داود أرسل إلى أوريا ليحضر من القتال ويأمره بالتوجه إلى بيته ليتخلى وينام فى حضن امرأته. ولو تم له ذلك للنجح فى نسبة السفاح إلى غير أبيه، لكن أوريا يرفض التوجه إلى بيته ليأكل ويشرب وينام فى حضن امرأته والحرب قائمة، وعبيد الملك داود فى الحرب هائمون على وجوههم فى الصحراء، ويضطر الملك اللبى فى الليلة الثانية لأن يطعمه بنفسه ويشربه خمرًا حتى يسكره على أمل أن يذهب إلى امرأته، لكن الرجل لا يفعل فيحمله داود رسالة إلى قائده، وفيها الأمر بموته، لكن وفاءه وأمانته لا تسمحان له بأن يفض الرسالة التى يلقى على أثرها حنقه حين يكشف يوبأ قائد الملك اللبى ظهر أوريا أمام الرجال الأشداء من بنى عمون بناء على أوامر سيده الملك اللبى، وحين نجىء الأخبار بموت أوريا يضم داود زوجة أوريا إلى نساءه، وقد دعا

هذا أحد الباحثين (٢٢) إلى القول إن كاتب الإصحاح صور مقابلة مزجعة بين خلق ودين ومروءة دلود وهو نبى، وبين وفاء ومروءة أوريا الحلى وهو عبد عند هذا النبى .

أما كاتب حكاية الليالى فقد انتهج خطة تتفق مع المنطق والدين فى تطور الأحداث، فالملك يأمر وزيره أن يهاجر إلى بعض جهات المملكة ليطلع عليها، ثم يزور الملك بيت الوزير ليرأود زوجته عن نفسها، فتدرك الزوجة الذكية والوفية أيضاً الخطر المحدق بها، فتقدم إلى الحيلة لتدفع عنها الخطر الذى يهدد شرفها، وتأتى زوجة الوزير للملك بكتاب يقرأ فيه أن انتهت من صنع الطعام له، وهو كتاب مواظ وحكم وجد فيه الملك ما يجرحه عن الزنا، وكسر هممه عن ارتكاب المعاصى. وتعد الزوجة تسعين صحناً مختلفة الأنواع وطعمها واحد، وحين يتساءل الملك عن السر فى كثرة الأنواع والطعم واحد، تصفه للزوجة بالإجابة «أصلح الله حال مولانا الملك..» إن فى قصرك تسعين محظية مختلفات الألوان وطعمهن واحد، فيدخل الملك ويصرف، ولكن فى غمرة خجله ينسى خاتمه تحت رساءة الوزير، الذى يستر عليه بعد عودته من السفر فيهجر زوجته مدة سنة كاملة لا يكلمها. ولما كانت الزوجة لا تعلم شيئاً عن خاتم الملك، ولا تدري سبباً لهجر زوجها، لذا تلجأ إلى أبيها تشكو له مما تقاسيه، ويقرر الأب أن يشكو الوزير زوج ابنته إلى الملك، ويلجأ الأب الحكيم إلى الرمز فى عرض شكواه.. وهذا الجزء من الحكاية من الأدب الرفيع الذى أبدعه القاص الشعبى، ويور الحوار على النحو التالى بين الأب والوزير والملك فى حضور قاضى العسكر.

الأب : أصلح الله تعالى حال الملك. إنه كان لى روضة حسنة (يقصد الزوجة) غرستها بىدى وأنفقت عليها مالى حتى أثمرت ومطاب جناها، فأهديتها لوزيرك هذا فأكل منها ما طاب له، ثم رفصها، ولم يسقها، فببس زهرها، وذهب رونقها، وتغيرت حالتها.

الوزير: أيها الملك صدق هذا فيما قاله.. إنى كنت أحفظها وأكل منها فذهبت يوماً إليها فرأيت أثر الأسد (يقصد خاتم الملك) فخفت على نفسى فعزلت نفسى عنها.

الملك: (وقد فهم الرمز) أرجع أيها الوزير لروضةك وأنت آمن مطمئن فإن الأسد لم يقربها.. وقد بلغنى أنه وصل إليها، ولكن لم يتعرض لها بسوء وحرمة أبائى وأجدادى.

لقد استفاد القاص الشعبى من قصة الخصمين فى سورة ص وتفاصيلها، فزوجة الوزير تذكر الملك بأن فى قصره تسعين جارية، وفى قصة الخصمين.. إن هذا أخى له تسع وتسعون نجعة، وفسر الجلال المحلى ذلك بأن دلود كان له تسع وتسعون زوجة، كذلك اتبع القاص الشعبى الرمزية التى جاءت فى قصة الخصمين فبدلاً من النجعة التى تعنى الزوجة نجد الروضة وأثر الأسد الذى يعنى خاتم الملك. كما جعل القاص الشعبى والد زوجة الوزير والوزير يختصمان إلى الملك كما جاء فى قصة الخصمين ودلود الملك النبى. وقد وردت حكاية الملك مع زوجة الوزير فى الذيل الثانى لكتاب ثمرات الأوراق فى المحاضرات لابن حجة الحموى. وهذا الذيل لمحمد بن إبراهيم الأحديب، وجاءت الحكاية تحت عنوان (٢٣) «حكاية تتعلق ببعض الملوك حين نظر إلى امرأة غلامه». وهذه الحكاية أقرب إلى قصة سفر صميرئيل الثانى؛ فالمرأة زوجة فيروز غلام الملك (كان أوريا عبد دلود)، والملك يعطى فيروز كتاباً ليمضى به إلى بلد ويأتيه بالرد (أعطى دلود رسالة لأوريا إلى قائده يواب). لقد سار كاتب هذه الحكاية على نهج القاص الشعبى فى الليالى، لكنه أدخل تعديلات منها: حوار بين الملك وزوجة فيروز ترد به الزوجة الملك وتصده عن نفسها بجرأة وثبات، جعل الكاتب الملك ينسى نعله فى الدار بدلاً من خاتمه، وجعل الكاتب للزوجة أخاً يخاصم فيروز عند الملك بدلاً من الأب فى الليالى.

ولا يفوتنى أن أذكر أن «جيوڤانى بوكاشيو» مؤلف كتاب «ديكاميرون» (أى الأيام العشرة) قد اقتبس حكاية الملك وزوجة الوزير، ووضعها بين حكايات اليوم الأول تحت عنوان «كل النساء سواء» وقد تناولت هذا الموضوع فى مقال بعنوان (٢٤) «المرأة والدجاج فى الليالى والأيام».

الحقيقة خلف قناع الخيال

حكاية «حيلة العاشق» من الحكايات التى تولدت من حكاية «مكر النساء» وتحكيها جارية الملك لتدل له على كيد الرجال وتغريه بقتل ولده الذى اتهمته بمراودته عن نفسها، وتتخلص الحكاية كما وردت فى الليالى فى أن رجلاً (٢٥) عشق امرأة وكانت ذات حسن وجمال، وكان لها زوج يحبها ويتعبه، وكانت المرأة صالحة عفيفة، ولم يجد الرجل العاشق إليها سبيلاً، ففكر فى حيلة يفرق بها بين المرأة وزوجها، فتقرب من غلام زوجها فأخذه المنزل فى غياب الزوجين؛ حيث

على بن أبي طالب، وقد تملتت برجل نزع من أنه قد افتضها وأرثهم جذابته على ثيابها. فاستدعى «على» الرجل وقال له أخبرني وأصدق، فقال الرجل والله يا مولاي مالي معها، بل هي تميتي، فلما لم أطوعها على ما في نفسها عملت هذه الحيلة، حتى أتزوج بها، وأنا ما أريدها. ثم استدعى «على» المرأة وقال: أريد أن أزوجه به إن صحتيني فهل كان بينكما أمر أم لا؟ فقالت: إنه غصبي على روعي وهذا أثره فطلب «على» ماء حاراً شديد الحرارة، وأخذ ثوب المرأة فغمسه في الماء لحظة، فقب منه بياض البيض، فأمر على بجلدها جلد المفترى. إنها حقاً قضية تجعلنا نقول مسكين أنت أيها الرجل، ونُدعو الله أن يحفظك من كيد النساء فإن كيدهن عظيم.

لقد تعرفنا في هذه الجولة القصيرة على الأصل العربي لبعض حكايات ألف ليلة وليلة، وأسلوب القاص الشعبي في صياغة الحكايات التي يقلها، ولا ينبغي أن يفهم من مقالنا هذا أننا نذكر أن القاص الشعبي لألف ليلة وليلة لم يتأثر بالأدب الأجنبية، سواء الفارسية أو الهندية أو اليونانية أو الرومانية أو حتى المصرية القديمة.

سكب بياض ببيضة على فراش الرجل دون أن يراه الفلام ومعنى إلى حال سبيله. وعندما حضر الزوج وأراد أن يستريح على الفراش، وجد فيه بللاً، فلما تمسسه ظنه منى رجل، وظن بامرأته ظن السوء وأراد أن يذبحها، فصاحت على الجيران الذين قالوا إنها تعرف عفافها، فلما أخبرهم بما وجده في الفراش، تقدم أحد الجيران وبعد أن رأى السائل طلب ناراً ووعاء، وأخذ البياض وقلاه وأكل منه وألمع الحاضرين، فتسحقوا أنه بياض بيض، وعلم الرجل أنه ظلم زوجته فصالحها، وطلت حيلة العاشق.

لقد قام القاص الشعبي بنقل وقائع قضية حقيقية عرضت على سيدنا علي بن أبي طالب رضي الله عنه وقضى فيها. وقد ذكر وقائع القضية صاحب كتاب (٢٦) «رقائق المال في دقائق الحيل»، ولكن القاص الشعبي تدخل في القضية، فحول الرجل المجنى عليه في الحقيقة إلى جان في الخيال. إلى جانب إضافة لمحات ابتدعها خياله، وقد أبدع في ذلك. أما القضية الحقيقية فملخصها أن امرأة حضرت بين يدى

الهوامش والمراجع:

- (١) د.ب. مكدونالد: ألف ليلة وليلة - ضمن كتاب ألف ليلة، دراسة وتحليل، كتب دائرة المعارف الإسلامية - دار الكتاب اللبناني - بيروت - ١٩٨٢.
- (٢) أوستريب: لألف ليلة وليلة - المراجع السابق.
- (٣) أبو طالب الفضل بن سلمة بن عاصم (٢٩١هـ) : الفاخر - تحقيق عبد النعيم الطحاري - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤.
- (٤) د.ب. مكدونالد: المراجع السابق ص ٦٣ - ٦٤.
- (٥) الفضل بن سلمة : الفاخر - هامش التحقيق - ص ١٦٨.
- (٦) الفريز أبادي : للقاموس المحيوط - مادة خرف - مؤسسة الرسالة - بيروت - ١٩٨٧.
- (٧) السبناني (ت ٥١٨هـ) : مجمع الأمثال - ج ١ - ص ١٩٥ - مطبعة السنة المحمدية - القاهرة - ١٩٥٥.
- (٨) ألف ليلة وليلة - المجلد الأول - مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده - القاهرة - د.ت.
- (٩) ثروت عكاشة : المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية - ص ٢٥٥ - مكتبة لبنان - القاهرة - ١٩٩٠.
- (١٠) عبد الله بن أحمد بن محمد النسقي: تفسير للنسقي - ج ٢ - ص ٢١٨ - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - د.ت.

- (١١) تفسير الجلالين بهامش المصحف الشريف - سورة يوسف - ص ٣٠٨ - دار المعرفة - بيروت - د.ت.
- (١٢) المهد القديم - سفر التكوين، الإصحاح ٣٩ - مطبعة عترة - للقاهرة - ١٩٦٦ .
- (١٣) حاجي خليفة مصطفى بن عبد الله : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون - ج ٢ - ص ٢٠٥٤ - ٢٠٥٦ - دار الفكر - بيروت - ١٩٨٢ .
- (١٤) أحمد حسن للزيات: ألف ليلة وليلة - ضمن كتاب ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل - ص ٧٥ - ٧٦ - دار الكتاب اللبناني - بيروت - ١٩٨٢ .
- (١٥) تفسير الجلالين بهامش المصحف الشريف - سورة ص - ص ٦٠٠ - دار المعرفة - بيروت - د.ت.
- (١٦) تفسير النسخي: ج ٤ - ص ٣٧ - ٣٨ .
- (١٧) عبد الله الصديق: قصة دارود عليه السلام - مطبعة دار التأليف - للقاهرة - د.ت.
- (١٨) تفسير النسخي: ج ٤ - ص ٣٨ .
- (١٩) المهد القديم - سفر صموئيل الثاني، الإصحاح ١١ - مطبعة عترة - القاهرة - ١٩٦٦ .
- (٢٠) ألف ليلة وليلة - المجلد الثالث - ص ١٣٩ .
- (٢١) المهد القديم - سفر صموئيل الثاني، الإصحاح ١١ .
- (٢٢) صابر طمعية : التراث الإسرائيلي في المهد القديم وموقف القرآن الكريم منه - ص ٥٠٦ - دار الجيل - بيروت - ١٩٧٩ .
- (٢٣) محمد بن إبراهيم الأحمد : الذيل للثاني لكتاب ثمرات الأوزاق في المحاضرات لابن حجة العموي على هامش كتاب المستطرف للأبهيبي - ج ٢ - ص ٢٠٤ - دار إحياء التراث العربي - بيروت - د.ت.
- (٢٤) إبراهيم كامل أحمد : المرأة والدجاج في التلالي والأيام - مجلة الكويت - العدد ١٠٨ - سبتمبر ١٩٩٣ .
- (٢٥) ألف ليلة وليلة - ج ٤، ص ١٤١ - ١٤٢ .
- (٢٦) مؤلف مجهول : رقائق المال في دقائق الحيل - تحقيق رزيه خرام - ص ١٠٠ - دار الساقي - لندن - ١٩٨٨ .



مقطعان من واحدة من لوحات
الرسم تحت الزجاج، موقعة باسم
الفنان الشعبي التونسي خليفة
الجلالسي.. مجموعة خاصة،
القاهرة.



حكايات شعبية من النوبة:

عالم الموتى .. لماذا؟

عمر عثمان خضر

كباحث وجامع للحكايات الشعبية، وأشرف بأن أذكر بأن أسناننا الراحل قد نشر لي نصاً فولكلورياً من النوبة في العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية عام يناير ١٩٦٥، وبعد هجرة طويلة عدت للوطن لأحاول من جديد نشر تجميعاتي من الحكايات الشعبية على امتداد مصر من الإسكندرية وحتى أسوان. وقد اخترت نص «عالم الموتى»، وهو نص سجلته لماشر مرة أثناء بعثة مركز الفنون الشعبية إلى كوم امبو لتسجيل تراث النوبة من احتفال شعبي «سوى» يقام في قرية جرف حصين نوام قريتي قرشه واسمه «مولد الأجداد» (تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة) كما قام الزميل الدكتور حسن الشامي بتسجيل النص من عدة أشخاص.

في زحمة العمل خارج الوطن نسيت الحكاية .. وعدت لها بعد قراءة كتاب نصوص مقدسة وحياتية من مصر القديمة، ترجمتها عالمة المصريات كايلر لالونت إلى الفرنسية، ثم قامت اليرلسكو بترجمتها في عدة أجزاء* .. وفي المجلد الثاني ص ٢٧٩ كانت ثمة حكاية تتطابق مع حكايات المصرية المعاصرة بعنوان الهبوط إلى عالم الموتى .. وحتى نستطيع تقدير النص المعاصر الذي لا زال يروى في النوبة المصرية المعاصرة

تظل النوبة، وحتى شمال السودان، وعاءً ممتازاً لحفظ معظم المأثورات الشعبية المصرية القديمة، والتي ظهرت في المدونات المصرية الشهيرة التي اكتشفت منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين .. وهو ما يؤكد الحقيقة الصارخة التي أكدها الأنثروبولوجيون المهتمون بالتراث المصري القديم وعلماء الفولكلور من أن هناك أخطاءً فادحة في ترجمة النصوص المصرية .. وأن ما يطلق عليه النوبة في كتابات الفراعين هو بعيد تماماً عن النوبة الحالية التي كانت قلباً للإمبراطوريات المصرية القديمة .. ونظي بذلك العدود المصرية الممتدة إلى المجلد الرابع في شمال السودان. وهي قضية سوف نتناولها في حلقة قادمة .. لقد طلب مني الزميل العزيز الأستاذ صفوت كمال أن أكتب شيئاً عن الحكايات الشعبية النوبية، والتي بذلت من أجلها جهداً عظيماً بعد أن طلب مني أسناننا الراحل الدكتور عبد الحميد يونس العمل بمركز الفنون الشعبية، والذي قضيت فيه عدة سنوات

* نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة - المجلد الثاني - الأساطير والقصص والشعر نقلاً عن الترجمة للفرنسية بقلم كايلر لالونت - الترجمة العربية، ماهر جويحاني - سلسلة اليونسكو للملاذج الفكر العالمية.

(محافظة أسوان) علينا أن نقرأ معاً مختصراً للحكاية الفرعونية المدونة التي يتجاوز عمرها خمسة آلاف سنة.. وسنحاول أن نورد النص كما أورده مترجمه من البردية المصرية. يقول عالم الآثار!

مطلع هذا المخطوط مفقود، لكن نفهم من السياق التالي:

لم يزرّق ستنى - خع - إم - وإن أحد الكهنة المقربين لفرعون وزوجته محو سخت - أولاداً، فقد ابتلاه الله أن يهبهما ولداً..

وحدث ذات يوم أن رأت محو سخت حلاًماً سمعت فيه صوتاً: أنت «محو سخت» زوجة ستنى.. عندما يطلع النهار اذهبى إلى المعبد وستجدين هناك بطيخة تتمو برياً، اكسرى ساقها، واسحقى البطيخة، واسمعى منها دواء تضيفينه إلى الماء والتشفيه.. وفى نفس الليلة نامى مع زوجك وستحملين وستلدن ولداً (أوردت هذه المقدمة لوجود حكايات شعبية نوبية كثيرة عن الزوجة العقيمة التي تنجب بواسطة وصفة شعبية فى اللحم).. وفى اليوم التالى ذهبت محو سخت للمعبد وقطعت البطيخة وسحقها وشربت مامها ونامت مع زوجها، وفى الليلة نفسها حملت.. وفرح ستنى بالخبر بعد مرور شهرين.. وأبلغ الفرعون بالبابا السيد.. وعندما نام جابه بشير بأنه سيوجب أدكى أبنا مصر، وأن اسمه سيكون «سا - أوزير» وهكذا عندما ولدت محو سخت مولودها أسماه ستنى «سا - أوزير» ونشأ الطفل قوياً ونكياً ونما بسرعة.. وفاق مطعمه وحفظ كل الكتب المقدسة واشتهر بأنه معجزة البلاد. وكان ستنى يحلم بأن يقدم ابنه «سا - أوزير للفرعون، ونات يوم كان ستنى فى بيته بصحبة ابنه «سا - أوزير» وسمع مناحات جنازية فأطل من النافذة فشاهد تابوت رجل نرى ينقلونه إلى الجبانة ترافقه صيحات حزن عالية وجنازة فخمة ثم شاهد من النافذة أيضاً جثمان رجل فقير ملفوف فى حصيرة ويحملة شخصان إلى الصحراء.. ولا أحد يتبع الجنازة، عندئذ قال ستنى ما أسعد الإنسان الثرى.. إنه ينفق فى جنازة فخمة فهو أسعد من هذا الفقير الذى لم يتبعه أحد.. ولكن الصبى «سا - أوزير» قال عسى أن يحدث لك فى عالم الأموات نفس ما حدث للرجل الفقير.. وعسى ألا يحدث لك ما سوف يحدث للرجل الثرى فى عالم الموتى. وغضب ستنى من كلمات ولده الحكيم... ولما شاهد «سا - أوزير» غضب أبيه.. قال له صبراً وتعال معى.. وأخذته إلى موقع فى الصحراء الغربية.. وعلا على مبلى يضم سبع

قاعات فسيحة مزبحة بالناس (عالم الموتى) ودخلا إلى القاعة الأولى، فشاهد ستنى رجلاً انهمكوا فى نسج الدبال بينما كانت حمير من خلفهم ترمقها وتأكلها.. وكان هناك غيرهم من الناس على فوقهم زانهم من ماء وخبز وكلما أرادوا أن يمسكون الزاد كان آخرون يحفرون تحت أقدامهم ويستحيل وصولهم للماء والطعام يرقى القاعة الخامسة شاهد ستنى الأرواح البهية تنفق حسب مكانة كل منها. وشاهد ستنى ولده «سا - أوزير» فى القاعة السادسة محكمة عالم الموتى بقضائياتها وعمالها الذين يحملون لافتات الاتهام لكل فاسد على الأرض.

وفى القاعة السابعة شاهد ستنى «أوزير» وهو يحكم على الناس بأعمالهم، يميزان عادل، وعلى يمينه الإله العظيم أنوبيس (معبود أسوان القديم) وعلى شماله الإله العظيم تحوت والآلهة التى تشكل محكمة العالم الآخر (وكلهم من الآخرين من البشر) وشاهد ستنى رجلاً مهيباً يردى ثوباً من أرقى أنواع الكتان السكى وكان يقف بجوار «أوزير» ويحمل مكانة رفيعة جداً.. وأشار إليه «سا - أوزير» وقال لأبيه ستنى.. هذا هو الرجل الفقير الذى كانوا ينقلونه بازدراء إلى الصحراء كان إنساناً خيراً فغطى بالنعيم.. أما الرجل الثرى الذى شاهدت جنازته الفخمة فها هو، وأشار «سا - أوزير» إلى رجل ينال عذاباً هائلاً وهكذا شرح «سا - أوزير» لأبيه ستنى ما يراه فى عالم الموتى قائلاً له اعرف هذا فى قلبك يا أبى ستنى من هو خير على الأرض سيعامل معاملة خيرة فى العالم الآخر، ولكن من هو شرير على الأرض سيعامل معاملة شريرة إلى الأبد، هذا هو الذى سوف يدوم إلى الأزمن الثلاثى.. وما رأيته فى عالم الموتى يحدث فى كل بقاع الأرض، حيث المحكمة العادلة ل«أوزير» وهذا هو مضمون الحكاية. لكن حكايات «سا - أوزير» تعدد وتتعدد بشكل مذهش نأمل أن نعرضها مع حكايات شعبية لازالت حية فى المجتمع المصرى.. ويحق لنا أن نتأمل بين النص المصرى للتقديم المدون على بردية وبين النص الشفاهى الذى المتواتر حتى الآن:

كان وحيداً.. ماتت أمه بعد مولده بأيام قليلة، ونشأ يتيماً محروماً من الحنان.. الأب عجوز.. لديه ستة من الأبناء من زوجة أخرى عجوز مثله.. وخاصع تماماً لسيطرتها. وعرف البتم والشقاء.. حكى له الناس الكثير عن أمه الصغيرة الجميلة التى تزوجها الأب العجوز.. وكيف ماتت بعد مولده!! زوجة الأب العجوز.. ومكانتها.. كتفت عن الشكوى من زوجها..

الباب.. لكنه لم يفتح.. تلوَّى السيف.. وعانق الصخرة السوداء!!.. وسيط الحيرة التي مكثت على الجميع مشاعرهم، تقدم الأب ليطن في صوت جهوري أن الفتى الشقي ليس من صلبه.. إنه يجبراً منه.. ويطن أنه قد صار عبداً لإخوته الستة!!.. وأطمح الكون في عيني الفتى الحزين.. لم يدريم يمل خذلان الأرواح المقدسة له!!.. إنه مشهود.. ملعون منذ ولادته!!.. ولا فائدة.. ولا رجاء.. لن يأمل خيراً في الغد.. الغد أقام من الأمس.. وانسحب باكياً.. انزوى بعيداً بجثر أحزانه.. كان مهوداً.. متعباً.. يشعر بسخط هائل على الأرواح المقدسة.. وعلى الآلهة! إنهم جميعاً تضافروا على ظلمه! ماذا يفعل! إنه يقدم القرابين باستمرار.. ويصلي كثيراً.. ويرعى الضعفاء.. ولا يدنس نفسه بشيء مما يفعله إخوته الستة!!.. ماذا أفاده كل هذا! ها هو ذا يقتل لعة أبيه.. يصبح عبداً.. ويرش برش العبيد!!.. عبداً حتى حريقه قد سلّط منه!!.. أية فائدة ترجى من هذا العالم الظالم!؟

ومرّ الأصل في بطن مشهود.. للخطات مشهودة.. وأفكاره تنوه إلى عوالم خفية.. هذه الأرواح.. أين تحش!؟ بوذ لو وصل إليها.. وسألها.. لماذا فعلت به كل هذا!؟ وأراقب في أسي قرص الشمس وهي تنوب في الأفق الغربي المصبوغ بالحمرة.. كان المشهد حزينا.. كل شيء حي يتسرب وراء الأشعة القمرية.. وأحس برغبة حادة في النكاح أو الصراخ، وبينما هو غارق في أحزانه سمع صوت احتفالات الزفاف في القرية.. إخوته هناك.. ود لو يذهب إليهم.. لكنه خائف من الكلمات السوجة والإهانات والسماتة!!.. زحف حتى وصل للصخرة السوداء العلية.. قرب الباب المقدس.. ظل يرقبها بعيداً مضطحين بالدموع.. ومر وقت.. ود لو زالت الصخرة من الرجود!!.. وزحفت غلالات رمادية لتخلف الكون.. وتسربت أشعة الشمس المحتصرة لتختفي عبر الأفق الغربي.. وفجأة سمع صوتاً غريباً.. أرهف أذنيه.. وازداد الصوت وضوحاً.. انتابه ذهل كامل وهو يرى الصخرة النعينة تنزحزح في بطن مثير.. فكر أن يطلق ساقبه للريح! لكن قوة لا تقاوم جفنه وقف مستمراً في مكانه!!.. شهد الصخرة السوداء تدور حول نفسها.. وتستند على الباب المقدس.. ومن فجوة هائلة الإظلام أشرق ضوء باهر.. بدأ يقترب.. ويقترب.. وشعلته رجفة حادة وهو يكشف سر الضياء.. وجد أنلى.. لم تشهد الأرض مثيلاً.. سبيكة رائعة من قسنة نغية..

لكنها لم تسقط أنه ابن المرأة التي سلّبت منها زوجها فتدة من الزمن! فعاملت الصغير أسوأ معاملة.. حتى لقبه الناس بالفتى الشقي! وهو رغم ذلك لا يشكو أبداً.. والأب لا يهتم به.. ولا يمسكه.. لكنه كان يحترف أمام الناس بأبوة الفتى الشقي.. فقد كان.. وهذا حق.. أروع شباب القرية والقرى المجاورة.. بجسد علقاق، مفتول العضلات.. رغم أنه يتناول أرباً الأطعمة!.. وعقله شطة تنوعج بالتكاهن.. وكان طيباً وروفاً بالضعفاء! وافر كل هذا جميل الصورة.. بوجه مشرق قالوا: إنه يشبه وجه أمه.. ويمر الأيام.. ورغم قسوتها تكبر الفتى الشقي.. ويكبر الإخوة الستة أيضاً وأصبح من واجب الأب أن يزرعهم جميعاً بفتيات القرية يتلهفن على الفتى الشقي.. تود كل ملهن لو ظفرت به! لكن الأب كان قد قرر طريقة تزويج أبنائه.. منح كلا منهم سيفاً مسحوراً.. وصحبهم جميعاً ليقروا بسيفهم الباب المقدس بأعلى اللؤلؤ! فورا الباب المقدس تسكن الأرواح الطيبة.. وستخرج لكل فتى منهم فتاة جميلة ستكون زوجته!

وفي الظهيرة اجتمعت القرية كلها لتشهد عرس الأخوة السبعة.. وأمسك كل فتى بسيف.. التفتوا حول الباب المقدس.. وبدأ الابن الأول يفرغ الباب بطرف سيفه.. وانفتح الباب المقدس وخرجت منه فتاة جميلة.. وهلل الناس!.. وزغردت النساء!!.. ونوالى الإخوة بعد ذلك على الباب حتى لم يبق سوى الفتى الشقي.. وتعجب الجميع والفتى الشقي على رأسهم وهم يشهدون السيف الذي يمسكه يتلوّى عند اقتراجه من الباب المقدس وينحرف ويأبى أن يمسه الباب.. بل يلجأ إلى صخرة سوداء هائلة بجوار الباب.. وارتفعت همهمة بين الناس.. هلت الفتيات متعجبات.. وغرق الفتى الشقي في عرق بارد وهو يعيد رفع سيفه وينهال بكل قوته على الباب المقدس الذي تخفى بداخله أجمل الحذاري في انتظار قرعة سيف! لكن سيف الفتى الشقي عاد يتلوّى دون أن يلمس الباب.. ويتهاوى الفتى ساقطاً بجوار الصخرة السوداء معلناً باسمه..

وارتفعت ضحكات شامتة.. واستاء الأب.. أدرك أن ابنة ملعون من الأرواح المقدسة وأنه لن يظفر بزوجة!!.. هناك قوة هائلة تقاوم السيف المسحور.. وتركه يحاول للمرة الأخيرة.. وارتفعت صرخات التشجيع من القوم.. ووقف الفتى مبهوراً مرعوباً.. شعر عن ساعديه.. ورفع سيفه في قوة هائلة ليك

.. منذ ملحتَ غذاءَكَ المعجوزَ راعي الغُرَيانِ!

وتَوْجِعُ خَيْطَ من الذِّكْرِيَّاتِ في ذهنه المكدود.. نعم إنَّه يَنْكُرُه .. ذلك المعنوي الذي قابله في سَفْعِ الجَبَلِ .. وسأله عما يفعله فقال : إنَّه يرعى الغُرَيانِ! وقتها رثي له وأشفق عليه ومعه غذاءه .. ياله من صَعلٍ صغيرٍ مكافأته مَذْهَلًا!

من أبْلِ لَقِيَمَاتِ تافهةٍ ملعها المعجوزَ معنوي، تحبُّه هذه الملكة الساحرة، ويصبح هذا الكنز له .. وحده! إنَّ الأرواح الطيبة ترأف به .. وتباركه أخيرًا.

وإنشغلته من أفكاره منجبةً للأَرْقَانِ في القرية .. إخوته هنالك .. يهرحرون مع ندى تافهة .. وهو هنا .. مع أجمل الجميلات!

وارتفعت صمغته عريضةً طروبةً وهو يطوقُ حبيبته .. استكملت أحضاناه .. ملعته أشهى البسمات .. أحنَّ الكلمات .. وأراد أن يجذبها ليهرع بها لإخوته وللقرية .. ليشهدهم جميعًا على هذا الحبيب القادر .. لكنها رفضت في إصرار أن تصحبه ستكون له .. له وحده .. وإن يراها مخلوق سواه .. ولكي تدوم علاقتها به لأبد وإن يكرن كل هذا سرًا أميكا .. لا يعرفه مخلوق آخر سواه! .. وإن حدث .. فسيكون في ذلك فراق أبدي بينهما .. واسحققت ألا يفعل .. وتلفتت معه .. أخبرته أنها ستساعده في كل شيء .. وفي كل وقت، ستكون لحظاتها معًا أبهج من الحياة نفسها .. سيلتقيان في كل مساء .. وإن يفترقا إلا مع أشعة الصباح الأولى .. ووافقها على شروطها .. لم يكن مصدقًا أنه سيملك هذا الكنز .. ولأبد .. للجحيم هذا العالم الغضوم .. طالما أشقاء وعذبة فلا داعي مطلقًا ليعرف أسباب سعادته .. ويعتاد بكل ما أراذته .. وإزادات بسبتها لمعانًا.

ثم سقفت .. وخرج من الفجوة ملائكة طيبرين .. عقدوا قرانها معًا .. وزفرهما تحت ظلال الصخرة السوداء والباب المقدس .. واختفوا فجأة! تركوها معًا .. وذاق الفتى الشقي الذي تألم طويلًا طعم السعادة .. ذاق الحياة في متعة .. وفي نشوة رائعة مع زوجته التي منحتها له المقادير .. ومرت به أسعد ليلة في حياته الشقية! .. نسي في أحضانها كل ما عاناه في حياته السابقة .. وبدا العالم الذي كان غشومًا .. رحيماً .. حنونًا لدرجة لا تجدى معها صرخات الفرح .. وفي ظلال الصخرة المباركة والباب المقدس غفت عيناه قرب الفجر ونأه في نوم عميقًا!

تتألاً تحت أسمواء المساء الرمادية .. شبه عارية إلا من غلالات رفيقة تغطي جسمها البديع .. وتكثف عن كل مفاتها .. جسمها عجيب .. مثال رائع الجمال الأثوي .. أثناء منتصب .. خسر نحيل .. سيقان في لون المرمر .. ولم يستطع أن يكمل بعينه رؤيتها .. كانت تزيد اقتراباً .. وجهها يضيء بهيئة حلوة .. رائعة .. واقتربت جدًا .. ظل يرمقها مبهور .. لا يحرك عينيه عن عينيها .. عيناها سوداوان واسحان عميقتان .. أعاديهما كثيفة تشغل كجذائل معشولة .. وأنفها دقيق .. شغافا في لون الرود .. تكشف عن صفيين من اللآلئ واحتضنته في رقة .. لم يدرك كيف حدث كل هذا .. وماذا يملأه!

.. أينها السماوات الرحمة .. من تكونين؟!

.. حبيبته!!

.. حبيبتي أنا؟!

.. أجل!

.. أينها الأرواح الطيبة .. أينها العالم النشوم .. رقة بي!

وأجهل في البكاء .. إنهم يعذبونه .. أرسلوا له هذا السلاخ الساحر ليسخر منه! لكنها لم تصحك عليه .. شددت عليه أحضانها في رقة وحان .. ومسحت على شعره بيديها الرخصة .. انتابته رعدة .. منذ أميد شقيق لم يمسح أحد على شعري هكذا!!

وأعاد للنظر إلى عينيها .. تردد إليه بحينين ساحرتين .. يا ملائكة الكون .. لم يكن مصدقًا أبدًا .. كم هي رائعة هذه النظرات إنها تدل لروحه .. لكشف كل الأشجان السابقة! .. وسأله مرة أخرى:

.. يا ملاكي الملون .. من تكونين؟!

.. أبنة سلطان العالم النشوي!

.. وماذا أكون بالنسبة لك؟

.. حبيبتي وزوجي!!

.. لكنني شقي معذب .. ملعون من الأرواح .. وأنت ملاك طاهر!

.. وماذا يهم .. الأرواح لم تملك .. أنا التي أحفظ بك لنفسي .. فأنا أحبك منذ أمر بعيد!

.. منذ متى يا حبيبتي؟!

استيقظ في الضحى .. كان أحد إخوته يرفسه كي يقوم ..
وقام .. ذكريات الأمس تطرقت .. نمت في صوت خفيض
يحدث نفسه:

أين أنت يا ملاكى؟

وتساءل الأخ في غلظة:

- بم تغمم أبها العبد الشقي؟

وابتسم .. لم يلق بكملة .. تبع أخاه وبدأ يوماً مريراً ..
كان ينهل على مرور الوقت حتى جاء الغروب .. وتسلل إلى
الصخرة السوداء .. لم يكن يدري أبداً أن الصخرة بهذه
الجمال! .. إنها جميلة .. كل ما في الوجود يدب الصنع!

ومع تسلل الظلال الرمادية لتطويق الكون تحركت
الصخرة .. وبرزت زوجته الفاتنة .. فاتحة ذراعها .. وبلا تردد
ارتسيت في أحضانها .. وذاق العجم!

ومر الأيام بالفتى الشقي .. زادت بسمائه .. زادت
ضمكاته .. وغدا سعيداً! .. وتحب الإخوة السنة ومعهم أمهم
العجوز .. ما الذي يسعد هذا الشقي المسعبد؟ إنه عبد .. بلا
زوجة .. وبلا قلب طيب يرعاه .. وانتشرت إشاعات غريبة تكى
أنه يصادق الجن والشياطين ويأتى بالأعاجيب .. فهو يحرث
حقولاً شاسعة في لحظات معدودة! ويرعى كل مواشى إخوته
دون تعب .. لا حد لسعادته .. لم يشك أبداً .. ويخفى مع
ساعات الأصيل .. لم يكن أحد يدري أنه على التل .. مع
زوجته الساحرة بجوار الصخرة السوداء .. والفتى السعيد ينساب
في الحقول والوديان طوال اليوم متشوقاً للحظات الهناءة في
ساعات المساء! .. لكن أحداً لم يدر في حاله .. أخوته
يدبرون المكائد .. يكتفونه بأشق الأعمال وأحقرها .. وهو لا
يشكو أبداً .. النسوة يطاردنه في كل مكان .. والفتى يمرح في
الحقول والوديان يعمل .. وتتلاقى عيناه بسمعة حلوة .. ويشدو
بالحناء عشق عجيبة .. لم يسمعها أحد من قبل .. كل النساء
يرددن أغانيه واسمه مصحواً بالأهات .. وهو لا يعا بهن .. لا
يضمن سوى البسمات .. يمتنى في طريقه يشدو طريقاً .. ولجأ
الإخوة أخيراً لأهمهم .. حكوا لها حكايات الأخ غير الشقي ..
الشقي المسعبد الذي لا يشكو أبداً .. والذي تطفو على محياه
سعادة خالدة .. وكيف تبدو هذه السعادة البادية الواضحة على
أحبيهم ولا تبدو عليهم رغم كبرهم أثرياً وأزواج فدييات
جميلات .. ورغم كبرهم سادة .. وهو عبد شقي!

واشتعلت في قلب المرأة العجوز نيران حقد قديم .. ففكرت
طويلاً .. ثم ذهبت لزوجها .. طلبت منه أن يكف فتاة الشقي
بإحضار خاتم أمه الصوفاء .. ويهش الأب .. لكنه سارع بتنفيذ
طلب زوجته .. طلب من الفتى المسعبد خاتم أمه .. وإبأس
الفتى .. أدرك أنهم يريدون هلاكه .. من يجرب على انتهاك
حرمة الموتى؟! وظل يومه حزينا .. لم يعد يشدو بأغنيات
العبد المشبوهة .. ولم يعد سعيداً!

وابتهج الإخوة السنة لما أصاب الأخ غير الشقي .. أظهروا
شمتهم علناً .. وأمام النسوة الباكيات لحزن الفتى .. أما هو فقد
تسلل في هدوء إلى التل .. جلس في مواجهة الصخرة
السوداء .. وانتظر الغروب .. ومر وقت طويل ممل حتى تغلب
الأفق بين ألوان الغروب الزاهية .. وبدأت سحب الضياء
الرمادية تظف الكون .. وجاء المساء الذي تشوق إليه .. جاء
حزينا يجمطي في كس .. وعندما تسالت آخر الأشعة
الأرجوانية عبر الأفق .. واحتضن المساء الوجود .. تحركت
الصخرة .. وخرجت زوجته كالعادة فاتحة ذراعها .. لفتى
بنفسه بين أحضانها ويكى! .. طال تشيجه .. حذلها محمواً
عن حياته الشقية .. وعن هذا العالم المشدوم .. هناك لغة أبدية
تطارد .. لا أقوى على محاربة الحقد المتأصل في نفوسهم ..
وظلت زوجته تسمعه صامتة كفترة طويلة .. ترمقه بنظرات
حنان دلقق .. وأصابته نظراتها بدمعة .. إنها ساكنة .. لا
تدري شيئاً عن المهمة المهلكة التي كلفه بها الأب القاسي! ..
أعاد الحكاية .. لكنها لم تزد على أن ابتسم!

سمعها تغمم في مرح:

- كنت أنتظر هذا .. أعلم أنك ستكون لي للأبد ..

- ماذا!

- هل أنت في شوق للبقاء معي؟ .. هل ترغب في رؤية
عالمى؟

- نعم .. ولكن كيف السبيل؟!

- سنذهب في الغد إلى عالم الموتى! .. عالمى .. ستدري
أمك .. وستأخذ خاتمتها لأبيك!!

- وهل سأعود ثانية لهم؟

- نعم ستعود! .. لكننا سنلتقي هناك في الغد!

وتهاول وجهه .. قبلها في حنان .. مخاوفه تنوب وهو معها

بالنقاط لفهاما وأنصحا.. كانت سعيدة في عالم السعادة الأبدية.. وأبصرته.. وتعجب وهو يراها تقوم لتَحْمِضَنهُ في شرق ولهفة.. سألته عن سر مجيئه لعالم السعادة الأبدية.. لم يشهد في عينيها حزنا أو جُوعا.. كانت سعيدة تماما.. لذلك أسرع بخبرها بكلماته.. زوجة أبيه تطلب خاتمتها وأعطته له.. ثم سألته عن حياته.. فحكى لها كل شيء.. وشعر بشيء من اللذم حين لمح وجه دليلته التي كانت تحاول تحذيره.. لكنه لم يبال.. إنها أمه.. طال شرقه لها.. طلق يحدثها محموا.. حدثنا عن حبيبته التي تزوجته في الغفاء والسر.. وعن عالمها المظلي الذي لا يدرك عنه شيئا.. وعن سعادته معها.. وأوشك أن يسألها عما رآه في رحلته في عالم الموتى.. لكنها أبقيت على شفتيه بكفها.. منعه من اللطخ.. وزعمت تودعه وهي تشير لدليانه الجميلة لتصعبه:

- قريبا سلتقي يا ولدي!

وبلغ الفتى دهشة.. رافق دليلته حتى وصل إلى قصر زوجته هناك على رهوة عالية زرقاء.. شهد ما لم يشهده غيره من قبل.. قصر بلوري رائع.. الجوربات الفاتنات يهدين راقصات في أبهانه.. والسيم الماوي يتدافع ليصنع وجنتيه في رقة حانية.. وتابع السير مبهورا وهو يشهد أعجب المعانيب حتى وصل إلى زوجته.. كانت في أوج نصارتها.. استقبلته بالأحضان.. وبعد أن انشأ به حرارة اللقاء همت له:

- هل أعجبك عالمي؟

- أبدو مما تصوره عقل.. ليبتني لا أفارقة أبدا!

وابتسمت وهي تجملق في وجهه.. كانت سحابات من الحيرة طافية على عينيها.. كان يود لو يسألها عن الفريق وعشرات المشاهد في رحلته.. كلها مغلفة بالغموض تحتاج إلى شرح وتفسير.. وكان زوجته قد فهمت سر حديثه فقالت:

- لا ينبغي أن يكون الإنسان حَسْرَلياً.. هناك أشياء لا ينبغي أن يعرفها الإنسان.. أو يسعى لمعرفة السؤال عنها.

- لكن؟

وابتسمت وهي تقول:

- قلت ينبغي!.. لكن الواقع غير ذلك!.. يا حبيبي.. هنا يحصد الإنسان الآن ما زرع في دنياه القصيرة.. عم تريد السؤال؟

- الغريق الضئيل!!

وبات في أحضانها يحلم بالتد.. ويعالم الموتى ويقاء أمه.. ومررت الليلة.. وجاء الصباح.. ووجد الصخرة السوداء مستندة على الباب المقدس.. والفقوة مفقودة.. وفي تردد شديد عبر الصخرة.. انساب داخل النجوة المظلمة.. وفوجئ بالصخرة تتحرك وراه في هدوء وتعد لتلقئ المدخل!.. أصبح سجيناً في عالم الموتى!.. ظلام دامس يطويه.. وشعر برعب شديد.. ظل لفترة يتخبط في الظلام.. لكن بصيصاً من الضوء برز أمامه فجأة.. أبصر مع الضوء شبح امرأة.. اقتربت منه.. وسألها عن كون؟ أخبرته أنها دليلته في عالم الموتى!.. وطلبت منه ألا يلق بشيء يراه.. حتى يلتقي بزوجته.. ووافقها وما إن دخل في عالم الموتى حتى شاهد العجائب.. عوالم غريبة متناقضة أشلاء كثيرة تتناثر وتتحرك.. آلاف من المعبدين.. عذاباتهم رهيبه وخالدة!.. وعلى الجدران الأخرى مشاهد البهجة والسعادة تطفو على المختارين للخلود اللهائي! رتوقاً طويلاً أمام مشهد فريد.. شاب مفقود المصنلات.. يتصوب العرق من كل خلية في جسده.. ويخطئ العرق بهاء غدبر يرقد على حافته.. نصفه يتدلى لحافة الغدير الذي تتلألأ مياهه العذبة.. يرفع الماء مجنوناً بين كففيه.. ويرفعه لشفتيه.. تتسرب من كففيه.. ويلهث.. يعاود الكرة.. يغرف الماء.. ويقربه لشفتيه ويلهث بصوت مسموع.. لسانه يتدلى جافاً متشقفاً من العطش.. يموت من العطش.. هذا ما يبدو عليه.. ويلقى بنفسه في الغدير العذب.. يوشك على القرق.. لكن قطرة واحدة من الماء لا تبلغ شفتيه..

يا للعجب.. لماذا بحق السماوات يحرم العطشان من قطرة ماء ترويه؟! الغدير يغور بمياه في حلاوة العمل!.. وحملق الفتى طويلاً في هذا الصراع المتجدد للخالد وواصل السير.

سار حتى أوقفه أنين خافت.. وثقلت نحر مصدره.. كانت سفرة رهيبه جامئة على صدر رجل.. حوله يسائين منخمة بثمار شهية.. وأزهار بدیعة.. وطيور رائعة تغرد.. ولكن الرجل مشغول عن كل هذا.. الصخرة تكتم أنفاسه.. وتحول دون حركته.. ويبدو أنه جائع.. فقد كان يصيد الذباب الذي ينهش وجهه ويغذى به!.. وسار الفتى صامتاً.. مشاهد الألم تحرك أشجانه.. لكن أطياف المساعدة التي شهدها على وجوه الخالدين أذابت أحزانه.. ووصل إلى قصر جميل الصنع.. تحف به الحور الحسان!.. وهناك وجد أمه.. كانت ترقد على فراش وثير.. أعصان الفلوكه تتكلى إلى عجز يها (سريها) فتسلى

.. هنا خلود أبدي.. والفريق السلفان كما شهدت كان يملك كل شيء في دنياه.. الشباب والقوة والمال.. لكنه كان أنانياً جشعاً!! لم يساعد مخلوقاً في حياته.. لم يعلم جائعاً.. ولم يرو ظمأ عطشان.. عاش لنفسه وشهراته فقط.. وما شهدته ليس إلا حلقة صغيرة من عذاباته!

.. وأكل الثأب.. سجين الصخرة الجائمة على صدره!؟

.. كان في حياته مريباً خبيثاً.. يأكل أموال الأرمال واليتامى!

وسمعت الفتى.. لم يدر عم يمسأ.. وتابعت هي في تصميم:

.. لكل مارأيت قصة تمت في وقت قصير في حياة سريمة.. أتود السؤال عن شيء آخر؟

.. لا.. كلتي!!

.. كل ما نهدده هنا.. مشهد خالد.. سينكرر أبداً..

.. فلندع هذا الآن.. متى أخرج يا حبيبتي!! وكيف ألقاك؟

.. أسأمت؟!

.. أبداً.. لا أريد أن أفارق هذا النعم أبداً!

.. لكننا سلتقي!

.. متى؟!

.. ستعود بعد ثلاثة أيام لتتمتع بالهداء الخالد.. والآن كن شجاعاً واذهب!!

لكنه لم يكن شجاعاً.. غادر العالم السفلي وهو يحمل خاتم أمه وقلق خفي يفتك به!! ولمجد خروجه توجه إلى أبيه.. وجده جالساً وسط إخوته والزوجة العجوز أم الصبيان.. وانحنى وقيل يد أبيه.. وبعدما رفع قامته ريمق أخوته وزوجة أبيه بلا مبالاة وأعطى الخاتم لأبيه.. وفغر الرجل فاه دهشة وعجباً!! قلب الخاتم بين يديه.. فريه من عينيه ثم رفع عينيه مذعوراً نحو زوجته وهو يعلليها الخاتم!!.. وتفحصته العجوز.. تأكدت أنه خاتم غريمها التي ماتت منذ زمن بعيد!!.. لم تتلق بحرف.. قامت تصرخ وتشت.

وخرج الفتى للحقول.. استنشق هواء هذا العالم.. وشعر بمساعدة لاترصف لكونه سيعود إلى زوجته وأمه.. سيعود إلى

القلوب الحانية التي تحبه.. ويحصد كل الأعمال الطيبة التي زرعها في حياته.. سيحصدها نعيماً وسعادة وبهجة.. لكن سعادته لم تكن كاملة.

شعر بجزع غريب لأنه سيفارق هذا العالم الغشوم.. إنه يحب هذا العالم يحبه رغم قسوته! يحب التلال والحقول والصخرة السوداء المستندة على الباب المقدس، يحب الصنب الذي يغلف هذا الوجود المتعب.. ومز النهار.. وفي السماء ذهب للصخرة السوداء، زحف الوقت بطيئاً.. ولم تظهر زوجته.. وانتابه حزن شديد.. خشي أن يفقدها.. ماذا يبقى له إذن؟!.. وشعر بكل الشوق للعالم السفلي عالم الموتى!!.. وطلع النهار وهو راغب أمام الصخرة السوداء يفكر في كل ما مر به.. وتحرك في النهاية متكاسلاً نحو القرية.. وعلى مشارف الحج الذي يمكنه فوجئ بمشهد غريب.. كل القرية احتشدت أمام النجم.. النساء يلوحن له.. والغتيات يشرن له كي يهرب!!.. وأصوات عويل للنسوة يكين بخير دمهته.. الرجال تجمعوا.. يحركون عصيهم وسيوفهم! ولم يعبأ بصرخات النساء وبحركات الرجال.. تابع سيره في تكاسل حتى وصل إلى حيث يجلس الأب.. وأجهه بنظرات متسائلة.. وأشاح الرجل بنظراته بعيداً.. وسكن كل شيء.. طوق الصمت الوجود والموجودات حتى بات يشعر بأن الناس لا ينتفضون!!.. وأراد أن يقتل هذا الصمت الثقيل فسال الأب:

.. ماذا حدث.. ولماذا يتجمهر الناس هكذا!؟

.. لماذا!؟

.. لأنك عائد من العالم السفلي.. عالم الموتى!!.. لقد انتهكت حرمة الموتى!!

.. أبلغ تأسرني أن أفعل!؟.. وسكت الأب.. والتف الناس حوله يستمعون إليه وهو يحكي الحب.. ويشارك الأب بلعائته.. وظل الأب متكساً رأسه يستمع في خجل لأبيه وهو يحكي للجميع ما فعله الأب المعجزة به!!.. لكن الزوجة العجوز تدخلت قائلة:

.. أنت ملعون مشوم.. لا تكرر ودع هذه القرية!! وفوجئ الجميع بالفتى الشقي يتسم وهو يقول بلا مبالاة..

.. حسناً.. سارحل!!

ويوم الجميع.. حتى العجوز لم تخف دهشتها وخرج سؤال:

فَسَلَوَهُ وَكَفَّوَهُ وَوَضَعُوهُ فِي نَعَشٍ.. وَتَوَلَّى الْجَمِيعَ عَجَبٌ
رَرِيبٌ وَهُمْ يَشْهَدُونَ النَّعْشَ يَطِيرُ مِنْ أَيْدِيهِمْ.. وَالْحَقِيقَةُ أَنَّهُ لَمْ
يَكُنْ كَذَلِكَ.. كَانَ هُنَاكَ مَلَائِكَةُ طَيِّبُونَ يَحْمِلُونَهُ وَيُسْرِعُونَ
بِهِ.. وَتَتَّبِعُ النَّاسُ النَّعْشَ.. وَرَأَوْا الصَّخْرَةَ السَّودَاءَ لِتَحْرُكَ فِي
هَدْوٍ وَالنَّعْشُ يَسَابُ دَاخِلَهَا ثُمَّ عَادَتِ الصَّخْرَةُ كَمَا كَانَتْ،
وَكَأَنَّهَا لَمْ تَبْتَلَعْ مِنْذُ لَحْظَةِ الْفَتَى الشَّقِيَّ الَّذِي رَحَلَ عَنْ هَذَا
الْعَالَمِ الظَّالِمِ إِلَى عَالَمِ السَّادَةِ الْأَبَدِيَّةِ!

..مَتَى؟!

..غَدًا!

وتسأله أحد الإخوة:

..وَلِمَاذَا غَدًا؟!

..لَأَتْلَى أَصْرَفَ ذَلِكَ مِنْ قَبْلِ!! وَظَلَّ الْجَمِيعُ فِي حَيْرَةٍ
شَدِيدَةٍ حَتَّى جَاءَ الْغَدُ.. فَذَهَبُوا لِلْبَحْثِ عَنِ الْفَتَى لِشَاهِدِهِ وَهُوَ
يُرَحَّلُ.. وَوَجَدُوهُ فِي الْحَقْلِ مَيِّتًا!!

هيمد أشجع الشجعان

أما القعدة فَمَقْدَ بَلَسَتْ مِنْ سَلَاحِ أُمُورِالِ هَيْمَدِ الشَّجَاعِ،
وَشَكَّهَتْ إِلَى إِحْدَى الْعَجَائِزِ.. حَكَّتْ لَهَا كَيْفَ أَنْ هَيْمَدُ يَسْأَلُهَا
كُلَّ صَبَاحٍ عَنْ يَكُونُ أَشْجَعُ الشَّجْعَانِ وَعَنْ حِكَايَةِ الدُّوْمَةِ الَّتِي
يُسْقُطُهَا مِنْ فَوْقِ رَأْسِهَا.. وَبَلَمَّا أَتَتْهَا الْعَجُوزُ... أَخْبَرَتْهَا أَنْ
تَقُولَ لَهُ فِي الصَّبَاحِ التَّالِيِ عِنْدَمَا يَسْأَلُهَا عَنْ أَشْجَعِ الشَّجْعَانِ
.. أَنْ الْعَالَمَ مَلَأَهُ بِهِمْ.. وَأَنَّ الْأَمَهَاتِ يُجِيبْنَ كُلَّ يَوْمٍ عَدِيدًا
مِنَ الشَّجْعَانِ.. وَأَنَّهُ لَوْ خَرَجَ لِلْعَالَمِ فَيُشَاهِدُ الشَّجَاعَةَ الْحَقِيقِيَّةَ.

وَاخْتَرَزَتِ الْقَدَاتُ كَلِمَاتِ الْعَجُوزِ إِلَى الصَّبَاحِ التَّالِيِ.. وَجَاءَ
هَيْمَدُ كَمَا دَتَتْ يَسْتَعِيدُ سَمِيدًا مَلِهُ فِيمَ.. أَقْبَلَ عَلَى شَقِيقَتِهِ
يَسْأَلُهَا:

.. هَلْ هَذَاكَ مِنْ هُوَ أَشْجَعُ مَتَى؟! وَهَزَّتِ الْقَدَاتُ كَتَفَيْهَا فِي
لَا مَبَالَاةٍ، وَدَفَعَتْ هَيْمَدَ.. مَاذَا جَرَى لَهَا؟! أَعَادَ السُّؤَالَ فِي
حِدَةٍ.. وَفَرَجَتْ بِشَقِيقَتِهِ تَحْتَكُّ صَحْكَةً مَدْرِيَّةً.. وَتَسْأَلُ:

.. تَرَى أَلَمْ تَكْتُمِ أَمْ فِي يَدَيْكَ؟! وَهَمَلَتْ فِيهَا هَيْمَدُ مَذْهُولًا.

.. مَاذَا تَقْرَأِينَ؟! هَلْ سَمِعْتَ عَنْ هُوَ أَشْجَعُ مَتَى؟!

فَأَجَابَتْ الْقَدَاتُ فِي اسْتَهْزَاءٍ:

لَمْ يَكُنِ الْعَالَمُ بِأَسْرَرِهِ يَفْرَى عَلَى قَتْلِ غُرُورِهِ!.. كَانَ
(هَيْمَدُ) أَشْجَعُ شِيَابِ الْقَرْيَةِ وَالْقَرْىِ الْمَجَاوِرَةِ.. يَمُرُّ الدَّلِيلُ
لِلصَّفَةِ الْغُرَبِيَّةِ عَشْرَاتِ السَّرَاتِ دُونَ تَعَبٍ.. بِمَسِيدٍ أَعْظَمَ
الْوَحْشِ بِضَرِيَّةٍ وَاحِدَةٍ.. بِاخْتِصَارٍ كَانَ هَيْمَدُ يَأْتِي بِالْمَعْجَزَاتِ:
.. وَآمَسَتْ الْقَرْيَةُ وَالْقَرْىِ الْمَجَاوِرَةُ بِأَنَّهُ بِالْفِعْلِ أَشْجَعُ
الشَّجْعَانِ.. لَكِنْ هَيْمَدُ لَمْ يَكُنْ يَقْنَعُ بِاعْتِرَافِهِمْ.. كَانَ يَسْتَعْرِضُ
شَجَاعَتَهُ كُلَّ يَوْمٍ.. يُوَقِّفُ شَقِيقَتَهُ الصَّغِيرَةَ.. عَلَى بَعْذِ عَشْرَاتِ
الْأَمْتَارِ وَيَضَعُ عَلَى رَأْسِهَا دُوْمَةً.. ثُمَّ يَصُوبُ السَّهْمَ لِحَوْ
رَأْسِهَا.. وَيَصِيبُ الدُّوْمَةَ دُونَ أَنْ يَمَسَّ شَعْرَةً مِنْهَا.. وَرَغْمَ ثِقَةِ
الْفَنَاءِ فِي مَقْدَرَةِ هَيْمَدِ، فَقَدْ كَانَتْ تَصَابُ بِرُعْبٍ هَائِلٍ صَبِيحَةً
كُلَّ يَوْمٍ.. مِنْ الْعَجَائِزِ أَنْ يَطِيشَ أَحَدُ سَهَامِهِ فَيُفِطِكَ بِهَا.. أَوْ
يَطْلُعَ عَلَيْهَا! كَانَتْ تَتَوَسَّلُ إِلَيْهِ كُلَّ صَبَاحٍ وَتَبْكِي.. لَكِنَّهُ لَمْ
يَكُنْ يَسْتَفِئُ مِنْ تَوَسَّلَاتِهَا.. كَانَ يَسْأَلُهَا وَهُوَ يَهْتَفُّ ضَاخِكًا:
هَلْ سَمِعْتَ عَنْ هُوَ أَشْجَعُ مَتَى؟!.. فَتَتَلَّى فِي شِدَّةٍ وَتُؤَكِّدُ لَهُ
أَنَّهُ أَشْجَعُ الشَّجْعَانِ.. فَفُطَّ عَلَيْهِ أَنْ يَكْفَ عَنْ لُجَّةِ الْمَجْلُونَةِ..
لَكِنْ هَيْمَدُ لَمْ يَكُنْ يَعْزُبُ بِهَا.. كَانَ وَاقِعًا مِنْ نَفْسِهِ.. وَيُشْعِرُ
بِجَدْوَةٍ مِنْ حَالَاتِ الْفَتَى الَّتِي تَتَلَبَّأُ بِشَقِيقَتِهِ.

- نعم!!

وعلى الفور سألتها هيمد:

- وأين؟

قالت الفتاة في هدوء:

- العالم مليء بهم!

وعاد هيمد يسأل وقد بداً الغضب يملكه:

- حسناً .. أين هو أولاً أشجع الشجعان هذا لأتحده؟!

- أخرجني إلى ما وراء الجبل .. وابحث عنه!

- وإن لم أجده؟!

- نَظُنْ وَهَذَا أَشْعَجُ الشَّجْعَانِ!

ولم يقرب هيمد من قريته وسهمه .. كان يرحل .. لا يوجد من هو أشجع منه .. ونظر إلى شقيقته في حيرة .. واستطلى جواده .. واتجه صوب الجبل .. وكانت الفتاة تجرى وراءه .. لا ياهيمد .. عد إلى .. أنت أشجع الشجعان!! لكنه كان قد ابتعد .. لم يسمع كلماتها ودعواتها .. لوح لها من فوق الجبل .. واختفى عن الأنظار.

ظل هيمد فوق جواده .. لم يهبط أبداً .. صادفته قري صغيرة .. توقفت فيها، وسألهم عن أشجع الشجعان .. فقالوا جميعاً إنه هيمد! وشعر بالرضا .. شقيقته مضطلة .. ليس هناك من هو أشجع منه!

استمر في سببه .. صادف قري ومديناً كثيرة .. لم يجد في إحداها أشجع للشجعان الذي حدثته شقيقته عن وجوده .. وبدأ يئس .. أدرك أنه لا يوجد بالفصل من هو أشجع منه .. وانتهى من سلسلة القرى والمدن .. وبدأ يصعد الجبل .. صار مستحيلاً أن يواصل الصعود بجواده .. فتركه ليعود إليه .. والناساب هو يصعد الذلال الصخرية .. كلما توغل في الجبل تسرب القلق إلى وجدانه .. هو لا يخاف .. لكن ماذا لو وجد أشجع شجعان آخر .. أيقظ على العدة لقريته .. أنظف شقيقته على احترامها له؟! لا يدري ما سيفعل لو حدث شيء من هذا القبيل .. وسار هيمد طويلاً .. ظل يحذر من جبل إلى جبل .. الصخور الجرانيتية أدمت قدميه .. وسمع الصياحير تقول:

- ها هو ذا أشجع الشجعان يسير للجبل!

كل الدنيا تؤمن به .. وكان هذا يلهب حماسه .. فاندفع في قوة وشجاعة حتى عبر تلال الصخور النساب في وديان عميقة .. حتى دخل في مغار أسود .. كل شيء فيه هالك السواد .. ولثة عيون وحشية ترمقه في الظلام .. ولم يكف عن الصر .. سمع أثناء عبوره أفعى عجوزاً تقول لجارتها:

- إن أشجع الشجعان يخاف من الظلام ..

وطال مسيره في المغارة السوداء .. حتى خرج للصياح .. كان الوقت ليلاً .. والنجوم تيرق في السماء وترمقه في ود .. وجاءه صوت ملائكي من القبة السوداء يسأله:

- إلى أين يا أشجع الشجعان؟ ونظر هيمد إلى السماء طويلاً .. ترى أية نجمة مباركة تلك التي تحدثه .. وأخيراً .. قال في صوت عال:

- أبحث عن أشجع الشجعان! وجاءه الصوت ثانية:

- حسناً .. اتجه شرقاً .. سألك على الطريق ..

واتجه هيمد صوب الشرق .. وحقق في السماء حتى وجد نجمة مضيئة تلمع أمامه وتلك على الطريق .. وسار هيمد خلف النجمة صوب الشرق .. ظل يسير .. ويسير .. وقيل أن يصل لشيء ظهر النهار .. وتاهت النجمة!

ورقد هيمد متعباً .. وعندما أفاق كان جائعاً عطشاً .. ورأى بالقرب منه كركياً صغيراً .. سأله أين يجد الماء؟ .. فأشار الكركي إلى غابة تبدو عبر الأفق .. شكره هيمد وسار صوب الغابة .. أشجار هائلة تغطي مساحات شاسعة .. واقترب هيمد حتى توغل في قلب الغابة والندى وهو يكشف أن الغابة الضخمة .. لم تكن سوى حق قمح إسحاق القمح تطاول السماء .. والحبات ضخمة تكفي لإحداها لاجته يسأل! .. وسار هيمد متعباً .. ووصل إلى ساقية هائلة يديرها عملاق ضخم.

وقب هيمد يربق الساقية والعملاق في دهشة بالغة .. واقترب من سيقان الرجل .. حياه بالسلام .. وانحنى الرجل يبحث عنه حتى وجده بين سيقانه .. رد التحية في حفاضة وكريم .. ثم مد يده وحمل هيمد .. ووضع بجانبه .. سأله .. من أنت؟ ومن أين أتيت؟ فأجاب هيمد بلا خوف:

- أنا أشجع الشجعان .. وجفت من وراء الجبل!

فتعجب الرجل ونادى بعض رفاقه .. وأقبلت على نداوته طفلة هائلة للصم .. أمرها أن تسرع بإحضار الطعام له

ولصنيفه .. وبحفت الطفلة عن الصئف فلم تجده .. كان الرجل قد أخفى هيمد داخل راحة يده! وهزأت الصغيرة للحضن الطعام .. وعندما ابتعدت .. فتح الرجل كفه .. ونظر إلى هيمد أشجع الشجعان .. لكن هيمد أسرع يسأله هو الآخر .. ما أمر الفتاة الصغرة ؟ أخبره الرجل أنها آخر عبقوده .. وأن عمرها سبع سنوات .. وبلغ هيمد دهشته .. ظل سائلا لا يحركه ليجيب على أسئلة العملاق .. رجاءت الطفلة بالطعام .. ثلاثة أحمال من مجال هائلة فسأل الرجل عن هذه اللقطة الصغرة .. فأجاب بأنه يتناول في الوجبة الواحدة حمل جمل ضخم من الطعام .. وأنه قد أحضر له جملا محملا بالاطعمة لئلا .. فقال هيمد إن هذا الطعام يكفي أسبوعا .

كان هيمد ينصوّر أن الرجل هو صاحب القاية الصغرة من أشجار القمح .. لكنه اكتشف أنه فلاح عادي .. ذلك أنه يعمل كل شيء يديه .. ويرتدي زيا فقيرا .. وسأل الرجل هيمد :

.. لم جئت يا أشجع الشجعان ؟

.. أبحث عن إن كان يوجد من هو أشجع مني ؟!

وابتمس العملاق وهو يشير إلى القضاة حوله ويقول :

.. العالم مني بالشجاعة والشجعان ..

ودهم هيمد .. هذه الكلمات رددتها شقيقته .. لكن

العملاق انتفض من أفكاره بسؤال :

.. لماذا تريد أن تكون وحدك أشجع للشجعان ؟!

ويعزم هيمد بالحيرة .. لم يعرف بماذا يجيب .. ولراد أن

يفضل العملاق عن سؤاله ضال :

.. هل كل الوداي مزدوج بالقمح ؟!

.. نعم .

ومن يملك كل هذا القمح ؟

فأجاب العملاق في نبرة حزينة :

.. يملكه غول هائل .. يأتي ويأخذ كل القمح .. ويأخذ أيضا

بعض الثغبات .. ويقتل الكثيرين منا !!

.. ولماذا لا تقتله ؟!

.. لا أقوى عليه !

.. وبقية الشجعان في واديكم .. ألا يوجد شجاع واحد في هذا الوادي ؟!

.. كلنا شجعان !

فتساءل هيمد سائرا :

.. إذن لماذا لم تقروا عليه ؟

فحرك العملاق رأسه في أمي ..

.. لأن كل من يتعرض للغول يسارع في تزيقه والنهائمه !

فتساءل هيمد : وما الحل ؟

.. أن يوجد في بلدنا شجاع مبسوك .. أو أن نجتمع عليه

جميعا .. وقال هيمد :

.. وإذا استطعت أن أقتله وأخلصكم منه ؟!

فابتسم العملاق وأجاب :

نعرف لك جميعا بأنه أشجع الشجعان ... ونسير خدمك !

فقال هيمد على الفور .. وبلا تكبير :

.. حسنا .. سأقتله !

.. أنت مغرور يا وادي !

.. سترى ..

وأردف هيمد مصانلا : .. ومتى سيأتي ؟!

.. بعد قليل .. لكن انظر .. هاهنا ذا قادم !!

وحملق هيمد في الأفق .. كان شريط هائل من الأتربة

يقبل في عاصبار .. وتلفت هيمد .. لم يجد أثرًا للعملاق ..

فأسرع واقتلع ثلاث نخلات هائلة .. ورض بجوار الساقية ..

وبعد قليل أبطل الغول .. كان يطبع السماء برأسه .. ويكاد يطوق

المنقل بذراعيه .

وأسرع هيمد وقذف رأسه بخلة .. وتوقف الغول .. هرش

صنقه قليلا .. وقال بصوت كالرعد :

.. ناموسة لعينة لدختي !

وأسرع هيمد وقذف بالنخلة الثانية .. فهرش الغول مرة

أخرى وهو يمتد في غيظ :

.. بالها من ناموسة لعينة !

ويبعثها هو يحملُ قَمَّةَ بِحَقِّ هَيْمَد ونخلته في المجرى..
وحملها الماء إلى النيلِ الرَّاسِ.. كان هيمد في غيبرةٍ علي
نخلته.. أفاق وهو في وسط النيل.. ظلتُ الأبراج تتقاذفه
ونخلته طويلاً.. حتى اقترب من شاطئ.. كان على الشاطئ
البعيد فتانانِ سمران ترحبان بما يحمل النيل.. قالت
لحدهما:

.. النيلُ يهينُ هذه النخلة!

وقالت الأخرى.. وكانت شقيقة هيمد.. والنيل يهينُ ما
على النخلة!

وانتظرتا حتى رست النخلة بجوار الشاطئ.. وأسرعنا
إليه.. وفوجئتا بشابٍ أسمرٍ تدخلُ شعره الأسودُ شعيراتٍ بيضاء
يَقْفُزُ من فوقِ النخلة ليلامس أرضَ الشاطئ.. وحملت
الفتانانِ إليه في رعبٍ.. لكن شقيقة هيمد صرخت في فرح:

.. أشجعُ الشَّجَمَانِ.. هيمد أخى!

واقترَبَ مِنْهُمَا هيمد.. لاحتصنَ أخته وهو يغمغمُ كسيراً:

.. لا يا أختاهُ.. أنا هيمدُ فقط.. لستُ أَشْجَعُ الشَّجَمَانِ!

وابتهجت القريةُ بعودة هيمد أشجعِ الشَّجَمَانِ.. واستمعت
إليه وهو يحكي حكاياته.. وأملتُ معه بأنَّ العالمَ يحوي من
الشَّجَاعَةِ والشَّجَمَانِ الكثيرين حتى ليصبح من المستحيل أن
يَظَلَّ فردٌ واحدٌ أَشْجَعُ الشَّجَمَانِ.

وارتعبَ هيمد.. قَفَزَ حاملاً نخلته الثالثةَ يريدُ الغرابَ.. ورآه
الغولُ.

أسرع وراءه.. وعدا هيمد حاملاً نخلته في جلون بين
أحراش القمع.. حتى وصل إلى الشاطئ.. هناك وجد
العملاق يتوصلاً.. فتوصل إليه ويكي... قال: إنَّ الغولَ يطاردُه
.. وطلب من العملاق أن يخفيه.. فحزن العملاق وقال له:

.. ألم أُحذرك؟

ويكي هيمد حتى أَثْقَنَ عليه العملاقُ.. وقال:

.. لم يَلُتِ الرِّقَّةُ بعدُ.. والآنَ كيفَ أخفيك.. أه.. لقد
تذكَّرتُ اللَّيْ خَلَعْتُ ضَرْباً.. سأخفيك مكانه.. فقط حَذَّرْ أن
تَتحَرَّكَ داخلَ قَمِي!

كانَ الغولُ قد اقتربَ محدداً ضجةً عظيمةً.. وحملَ
العملاقُ هيمد ونخلته وأخفاهما داخل فيه.. مكان الضربِ
الصَّخِوَجِ.. وبعد لمظاتٍ جاء الغولُ يسألُ العملاقَ:

.. هل رأيتَ قزماً يجري من هنا؟

فهز العملاقُ رأسه بالنفي.. وأسرع الغولُ يبحث عن هيمد
مرةً أخرى.. وجاءتِ الطُّفلةُ تَطْمَئِنُّ على أبيها بعد زيارةِ
الغولِ.. وأراد الرجلُ أن يشعرها بأنَّ الأمورَ تسيرُ على ما يرامُ
.. فاستمرَّ يتوصلاً.. ونسى هيمد ونخلته داخلَ ضَرْبِهِ.



مقتطفان من رسم مطبوع على
الحجر (اللون الأسود فقط وباقي
الألوان مضافة باليد) بالقاهرة، غير
مؤرخ، طبع على نمة، محمد
محمد أبو طالب بقسم الدرب
الأحمر، القاهرة. مقتنيات المتحف
الإثنولوجي، الجمعية الجغرافية
المصرية، القاهرة.



حكاية شعبية هندية :

ماذا يحدث لك .. عندما تسمع حقيقه لحكاية !!

اختارها وأعاد صياغتها بالإنجليزية

أ . ك . رامانوجان

تقديم وترجمة :

رأفت الدويرى

تقديم

إنها حكاية شعبية تمكس في ولاية TELUGU تيلوجو الهندية، كما أنها آخر حكاية تنتمى إلى مجموعة الحكايات التي جمعها رامانوجان وصنفها تحت عنوان (حكايات حول حكايات) والتي سبق أن ترجمتها مجلة الفنون الشعبية في أعداد سابقة (الأعداد ٥٠، ٥١ والعدد ٥٤ / ٥٥) .

الحكاية :

البلد، أن يجعله يهتم بالعرض، فطلت تدفعه دفعاً لترغمه على الذهاب لمحضر العرض والاستماع لمنشد الملحمة .

وأخيراً، ونزولا على رغبة الزوجة المثقة، يرضخ الزوج الغبى البلبد ويرافق على الذهاب ليحضر العرض إلا أنه، كعادته، كانت تصدر منه «برطمات» صرئية تعبر عن ضيقه وعدم اقتناعه .

وفي المساء ذهب وتعمد للجلوس في الصفوف الخلفية . وكان الإنشاد - كالعادة كل ليلة - يستمر طوال الليل وحتى الصباح الباكر، غير أن الزوج الغبى البلبد لم يستطع الاستمرار مستيقظاً ليسمع ونام غالبية الليلة .

وفي الصباح الباكر، وقد انتهى المنشد من غناء وإنشاد الفصل المقرر من الملحمة الليلة واحدة، جرت العادة أن تزع على جمهور المستمعين قطع الحصى، ولقد قام أحدهم بإسقاط

يحكى أنه كان هناك فلاح عديم الإحساس بالثقافة، ولا يميل إليها إطلاقاً، قد تزوج بامرأة مثقفة .. ولقد حاولت الزوجة المثقة - بكل الطرق - أن تسمو بذوق الزوج وتثقفه ليهتم بأسر أرفع في الحياة، إلا أن الزوج ببساطة لم يكن يميل لذلك .

ولقد حدث أنه قد حل بقرية الزوجين منشد عظيم لملمعة عظيمة - الرامانا Ramayana .

ولقد ظل المنشد ينشئ كل ليلة وينشد ليحكى أحداث الملحمة، ويشرح أشعارها لجمهور المستمعين . ولقد حرصت القرية بأكملها على حضور العرض والاستمتاع بما يقدمه مؤدٍ وحيد، وكأنه وليمة دسمة نادرة المحدث .

ولقد حاولت الزوجة المثقة، التي تزوجت هذا الغبى

بعض قطع الحلى الصغيرة فى الفم المفتوح للزوج الدائم.

استيقظ الزوج الغنى البليد ليوجد إلى بيته. استقبلته الزوجة المثقة بسعادة، فها هو زوجها أخيراً قد قضى ليلة بطولها مستمتعاً للملحمة العظيمة. سألته الزوجة بلهفة عن مدى استمتاعه بالرامايانا Ranyana فقال لها: حلوة حلوة.

سعدت الزوجة المثقة بما سمعته من زوجها الغنى البليد.

فى الليلة التالية أصبرت الزوجة المثقة أن يذهب زوجها لمواصلة الاستماع إلى بقية فصول الملحمة، وأمام إصرارها يذهب الزوج الغنى البليد ليجلس مستنداً على جدار قريب من منصة المشهد... ولم يمض وقت طويل إلا والزوج غارق فى نوم عميق، كان المكان مزجماً بجمهور المستمعين مما دفع بصبرى أن يعتلى كنفى الزوج الدائم كأنسب مكان مريح يتابع منه الأحداث الساحرة للملحمة، وقد غرق فاه ببهرة.

وفى الصباح الباكر وقد انتهى المشهد من إنشاد الفصل المقرر ليلة واحدة، يقف جمهور المستمعين - بما فى ذلك الزوج الغنى البليد - استعداداً للانتصاف إلى بيوتهم، وكان الصبى قد ترك كنفى الزوج الدائم منذ فترة، ومع ذلك فالزوج بعد أن استيقظ كان يشعر بالآلم وأرجاع فى كنفه ويظهر بفعل الحمل الذى كان يقلق كنفه طوال الليل.

وفى البيت تسأل الزوجة بلهفة زوجها عن شعوره بما سعه من الملحمة الليلة ؟!

فأجاب قائلاً :

«شعرت أنها ثقيلة، وقرب الصباح

أصبحت أثقل فأثقل،

فصاحت الزوجة المثقة :

«هكذا تمرى الأحداث فى الملحمة، لقد سعدت الزوجة بزوجها لأنه أخيراً قد أصبح يستمتع الأحاميس والعاطف وبدأ يتذوق عظمة الملحمة العظيمة.

وفى الليلة الثالثة ذهب الزوج الغنى البليد ليجلس على العافة خارج زحمة جمهور المستمعين؛ فقد كان يشعر برغبة ملحة فى النوم، لدرجة أنه بمجرد أن اقترب من الأرض بدأ شخيره يرتفع فى الحال.

وفى الصباح الباكر اقترب كلب صال من الزوج للغارق فى نومه، وبأل فى فمه. وعندما استيقظ الزوج عاد إلى البيت لاستقبال الزوجة المثقة بسؤالها التقليدى عن رأيه فيما استمع إليه الليلة من الملحمة العظيمة.

وهنا حرك الزوج فمه شمالاً ويمناً، وقد بدأ على وجهه الامتعاض، ثم قال:

«فطعم، كانت شديدة الملوحة»، هنا أدركت الزوجة المثقة أن فى الأمر خطأ ما، فسألت زوجها عما فعله بالضبط خلال الليالى الثلاث الماضية، ولم يفلت من حصار استجوابها إلا وقد اعترف لها بحقيقة أنه كان ينام طوال العرض كل ليلة.

وفى الليلة الرابعة أصبحت الزوجة المثقة زوجها الغنى البليد لحضور العرض.

وقد أجلسته فى الصف الأمامى، ونهبت عليه بحزم أن يستمر مستيقظاً طوال العرض مهما حدث، وهكذا بدأ الزوج يستمتع - لأول مرة - للتمسك استماعاً حقيقياً، وفى الحال بدأت مقارنات الملحمة العظيمة وأحداثها وشخصياتها تستعبد عليه تماماً.

وفى تلك الليلة كان المشهد يحكى لجمهور المستمعين حكاية القرد - الإله هانومان Hanuman المكلف من الإله راما Rama بعبور المحيط قفزاً؛ لكى يسلمه راما خاتمه المختوم ليوصله إلى سينا Sita زوجته المخطوفة، والحبسية فى مملكة الشيطان.

وبينما كان القرد هانومان يعبر المحيط قفزاً أنزل القرد المختوم من يده ليمسك فى قاع المحيط.

للقرد هانومان يصيح فى حيرة من أمره: ماذا يفعل؟! ماذا يفعل ليمتدح القرد من قاع المحيط ليوصله إلى سينا Sita للمخطوفة والحبسية فى مملكة الشيطان؟! وبينما القرد هانومان يفرك يديه فى حيرة شديدة، إذ بالزوج الجالس فى الصف الأمامى - يتابع مسرعاً للحكاية - يصيح قائلاً :

«هانومان، لا تقلق، سأسترجع لك القرد المختوم بنفسى». وفى الحال يقفز الزوج المسحور بالحكاية؛ ليغوص فى أعماق المحيط، ويعود وقد أمسك بالقرد المختوم ويسليه للقرد - الإله هانومان.

هذا المشهد جمهور المستمعين؛ لقد ظنوا أن هذا الرجل شخص غير عادى، ولابد أنه شخص مبارك من الإلهين راما وهانومان.

ومنذ تلك الواقعة لاحتم القرويون الزوج (الغنى البليد) كرجل حكيم. ولقد بدأ الزوج بسلك سلوك رجل حكيم، وهذا ما يحدث لمن يستمع حقيقة لحكاية، وخاصة ملحمة الرامايانا.

صديق البطل ..

ف

سيرة عنترة بن شداد

مصطفى شعبان جاد

إذا كان فن السيرة من الفنون التي تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية العربية وبكفاحها الطويل على مدى التاريخ ضد الامبراطورية التي حاولت غزوها، فإن المبدع الشعبي لم يشأ أن يجعل بطل السيرة وحيداً في الميدان، بل انتخب له من الشخصيات البطولية ما يجعله قوياً.. قادراً على المواجهة، وتحتل السيرة الشعبية العربية بالكثير من الشخصيات التي تكلّف إلى جانب البطل لمواجهة العدوان الخارجي الذي يهدد كيان المنطقة العربية...، ومن بين هذه الشخصيات الأخ والابن والزوجة والصهر والكائنات الخارقة والصديق.

وتأتى سيرة عنترة بن شداد في مقدمة السير الشعبية التي قدم مبدعها نموذج «الصديق» في صيغة تسترعى الانتباه، فتجد أهم شخصيتين في السيرة يمثلان هذا النموذج هما: شخصية «عروة بن الورد» الذي يمثل نمط البطولة المساعدة من داخل القبيلة (هيبس)، والثاني هو «مقرى الوحش» الذي يمثل نمط البطولة من خارج القبيلة بل من خارج شبه الجزيرة العربية كلها؛ وأعلى بها منطقة الشام.

من العداوة إلى المصاحبة

لم تقدم السيرة الشعبية ثلاثية عنترة/ عروة في البداية كصديقين متحابين، بل إن الإطار الفروسي الذي اعتمدت عليه الأحداث كان له الدور الأساسي في لقاء الفارسين.. فعترة باعتبارها بطلاً له مكانته في مجال المبارزة والظن في حاجة إلى شخصية على شاكلته حتى ترقى لمربية الصديق.. وقد توارثت على مسامع عنترة خبر هذا الفارس المصطوك الذي اشتهر في المنطقة بفروسيته وثورته على المجتمع..

فعرورة بن الورد - مثل عنترة - ذاق مرارة الظلم الاجتماعي من أقرب الناس إليه.. من أبيه الذي كان يفضل ابنه الأصغر عليه، وكانت أمه أقل نمياً من أبيه مثل زبيبة - أم عنترة - وقد أدى ذلك إلى ثمرد عروة وسخطه على هذا النظام وتحويله إلى مصطوك في الجبال، لكنه كان يدافع عن النساء والضعفاء ويحمي المفقود، فضلاً عن كونه شاعراً له مكانته بين فحول الشعراء في الجاهلية.. هذه السمات من شأنها أن تلتقي مع شخصية مثل عنترة بن شداد.. فكلما ينتميان لفصيلة واحدة قوامها الثورة والتعمر ومقاومة الظلم والفروسية وهيب الشعر..

الجزيرة العربية - العدنانية - التي يمثلها البطل إلى منطقة أخرى في البقعة العربية وهي منطقة الشام.

ومن ثم فإن نموذج صديق البطل من خارج القبيلة يرمز هنا إلى وحدة المنطقة العربية عن طريق انصهار فرسانها في بوتقة واحدة في مواجهة العدوان الخارجي، وإذا كانت القوتان المتمثلان اللتان تحكما في المنطقة العربية قبل الإسلام هما «الفارس والروم» فإن نموذج صديق البطل - القادم من الشام - يشير بوضوح إلى مساندة وتدعيم البطل من هذه المنطقة التي يتحكم فيها الروم.

وتأتي شخصية «مقرى الوحش» الفارس الشامي لتحقيق للبطل هذا الجانب المهم في حياته البطولية، فعترة بن شداد ينتمي إلى قبيلة عيس وأرض الحجاز التي يتحكم فيها الفرس عن طريق العراق والسيرة حافلة بمواجهات عترة مع الفرس، ولم يكن الروم أقل خطراً على العرب من دولة الفرس، حيث يقوم عترة بمواجهة الروم أيضاً، ومن ثم كانت شخصية مقرى الوحش تحمل تدعيماً للبطل من منطقة الشام التي يتحكم فيها الروم عن طريق دمشق.

وتكشف لنا السيرة عن عدة عناصر درامية في سمات الصديق ودمرها في بنية الحدث.. حيث نستقرئ في شخصية مقرى الوحش سيرة حياة عترة بن شداد مرة أخرى، لمقرى الوحش يحب ابنة ملك حوزان، ويراضى الملك هذا الزواج من فارس أقل نسباً ومكانة منه، بل ويطلب الملك من مقرى الوحش أن يذهب إلى العراق حتى يأتي بالثوق المصافيير ليقتنمها مهراً كشرط لإتمام الزواج.. والمعروف أن هذا المطلب يعطى الدفع بالبطل في مهمة مستعجلة بفرض التخلص منه.. وهو ما حدث لعترة عندما أراد الزواج من عتلة.. وينتهي للحدث بدفع مقرى الوحش لقتل عترة في مقابل الثوق المصافيير.. وهذا يتم اللقاء بين الفارسين في الميدان.

وتقدم السيرة شخصية مقرى الوحش بوصفه نموذجاً للبطل الفارس صاحب التاريخ الطويل في أرض الشام، كتمهيد للصراع الذي سيبدأ بينه وعترة بن شداد، حتى لو أننا راى السيرة أمام قريتين متكافئتين:

«... وكان ذلك الجبار من أرض حوزان وكان نشأ فارساً عظيماً ويطلا جميعاً ويدعى نصير، ومن شجاعته وتجبره إذا أسر فارساً مرة يأخذ ناقته وبغله ويطلقه، وكذلك إذا وقع الثانية، وفي الثالثة يجز ناصيته وفي الرابعة يقتله، وكان يجمع ما يأخذ من الجمال فيذهب ويفرقه على وهرش البر

وعلى هذا النحو قدمت السيرة - والتاريخ - شخصية عترة وعرة.. وقد أثار المبدع الشعبي أن يجعل اللقاء بينهما في صورة مبارزة وصدام يحمل العداوة من جانب عرة بتدبير من عمارة بن زياد - للشخصية الشريفة في السيرة - الذي دفع عرة بن الررد إلى قتل عترة، وكان اللقاء بينهما يكشف عن فراسة عترة وتقديره لهذا الفارس الصالح:

«... وقال له: ويك من تكون أنت من الفرسان.. قال، فلم يكلمه عرة بمقال. ولا لطق بشفة ولا بلسان قوال، بل إنه صال بجمه وجال، فعند ذلك صرخ عترة وقال: يا لرجال الأجواد، إن صدقني حذري ولم يخطئ فكري، رحية عيون عتلة ست الصالح، ما هذا الفارس إلا عرة بن الررد». (سيرة عترة بن الشداد/ مج ١ - ص ١٢٧).

ولم تكن المبارزة بقتل فارس لآخر.. بل انتهت بميلاد قوتين لهما مكانتهما في المجتمع القبلي، وأصبح لعترة صديقاً يمثل ركناً مهماً من أركان القبيلة وتصلت العداوة إلى المصاحبة في الأكل والشرب والمسير ومواجهة العدوان الخارجي من فارس وروم ويهود...

اشتهر عرة بن الررد - في السيرة - بلقب ينادونه به وهو «أبالأبيض»، وإن كان لمرة القالب أخرى لندجها في مصادر التراث العربي مثل كتاب الأغاني، وحيث يرد اسم «أبرنجة»، وسانع الصميم، وقد شارك عرة عترة بن شداد في جميع معاركه ومواقفه البطولية، حتى ارتبط عرة لدى البطل بعبارة شهيرة «عرة بن الررد مزيل الهم والغم».

ولم تقتصر شخصية عرة - كصديق للبطل - على كونها ممثلة للجانب الفروسي داخل القبيلة فحسب، بل إن راوى السيرة أضاف إليها ملمحاً آخر يرمز إلى عنصر مهم في الثقافة العربية وهو «فن الكتابة والخط والنجابة» وهي من الأمور التي تفردت بها قلة من الناس في العصر الجاهلي الذي كان يقرض فيه الشعر وتداول فيه الأخبار والوقائع شفاهة، ونجد في السيرة أن عترة يعتمد على عرة في قراءة الرسائل التي تأتيه من الأمراء والملوك، كما يرسل عرة بالرد عليها دون باقي الشخصيات، مما يشير إلى تميزه وخصوصيته في القيام بهذا الدور.

صديق من الشام

صديق البطل من خارج القبيلة يشكل دوراً هاماً في أحداث سيرة عترة بن شداد، وتأتي أهمية هذه الشخصية من كونها ممثلة لقوة بطولية تحدى نطاق القبيلة ومنطقة شمال

حتى لنقلب اسمه مقرى الوحش، . (سيرة علقمة بن شداد - مج ٣ - ص ١٩٢).

وعند لقاء البطلين يشهد كل منهما الآخر بالغبية والشجاعة ويحدث لمقرى الوحش ما يعرف بـ «التحول» فى الشخصية، إلى أن يصبح عدنانياً عسكياً عنترياً - إن صح التعبير - وينضم للطلل كماريس صديق يقف إلى جواره فى مواجهة الروم.

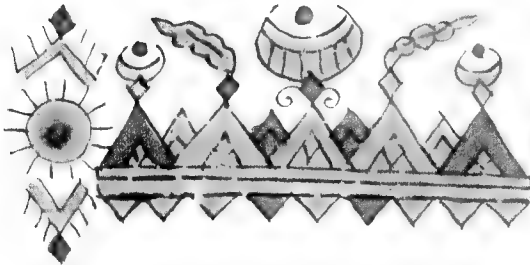
ونلاحظ فى السياق الروائى لنص السيرة تفسيراً لجمال مقرى الوحش يذبح للجمال ويفرقها على وحوش البر، فالنصارى لا يأكلون لحم الجمال، ولذلك فإن مقرى الوحش يفرق المال والأغنام على الفقراء، بينما يذبح للجمال للوحوش وهو ما أعطى لهذه الشخصية لقب «مقرى الوحش»، أما اسمه الأصلي «نصير» فلم يرد سوى مرة واحدة فى متن السيرة، ومع ذلك فإن هناك عدة ألقاب أخرى اشتهر بها بعد انضمامه لمطهرة، وهى فى مجملها تعمل مجموع الصفات المرتبطة بالوحش مثل فارس الشام / فارس النواير.

والصدقة فى الفروسية لها قيمتها العليا التى أشار لها أكثر المهتمين بفنون الحرب والقتال فى التراث العربى، ويذكر موسى بن محمد الأيوبي فى كتابه «كشف الكروب فى معرفة

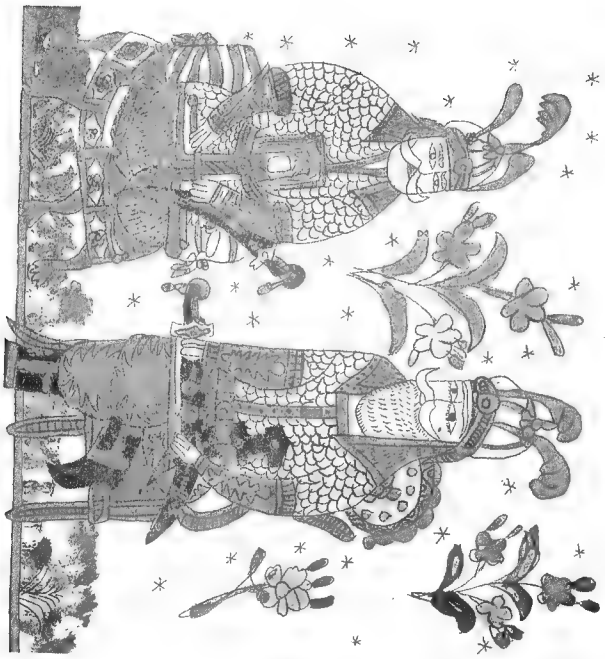
الحروب» عدة الفارس أثناء المعركة فيقول: «ذكرت الأوائل أنه يحتاج إلى أربعة أشياء: الصديق والجراد والسيف والثياب»، وهذا المفهوم يطى من شأن الفارس الصديق أثناء المعركة، فاستخدام «الصدقة» كقيمة إنسانية لما تعمله من حب وتآلف وتضحية له دلالة فى صياغة العلاقة بين الفارس ومن حوله من الفرسان.

كما تشير الدراسات الأنثروبولوجية إلى أن الصدقة قد تقوم بين الأفراد أيًا كانت جماعتهم، إذا كان هناك تشابه فى التفكير والميول والاتجاهات، ويذهب Tonnies حين يتكلم عن الصدقة فيقول إنها مستقلة عن القرابة والجوار، وهى نابعة من المشاركة الوجدانية التى قد تحدث نتيجة للتشابه فى العمل واتجاهات التفكير...

ولعل هذه المفهوم الأخير يسر لنا رؤية المبدع الشعبى لمفهوم الصديق فى السيرة الشعبية... حيث جعل من عروبة ابن الوردة ومقرى الوحش وعلقمة بن شداد نماذج تشترك وتتشابه فى مفهوم العمل والمواجهة فى انتهاء واحد، كما تتشابه فى سيرة الحياة القائمة على الحب والحرب.



رسم عن إحدى الأبحاث البيروية
تحت الزجاج اللتان الشهي الموردي
محمد حرب (الشهيد بأبي صبيح
التيار) من دمشق، غير ملاحظ.
مجموعة خاصة، دمشق.



أمثالنا العامية

«مدلولها وترجمتها»

د. هالة عبدالسلام عواد

قوم من أمثال تمكن صوراً متعددة لحوادث مرت ومواقف سلفت. وقد تمكن بعض الباحثين من رؤية ذلك فيما اكتشفوه من مضامين الأمثال التي وعنها المقول، وحفظها التدوين. فالأمثال صور الشعرب على اختلاف أشكالها وألوانها وموروث عاداتها.

وقد حبا الله الشعب المصرى طبيعة خاصة، ميزته عن كثير من الشعوب، تلك الطبيعة التي صبغها الجو المعتدل والذيل الذي يروى أرضه. وأهم ما يتميز به المصريون هو مقابلة ما يعترضهم من ألم وشدائد بسخرية لاذعة، وفكاهة نادرة، وكأنهم يحسون أن الحياة مليئة بما هو أشق وأقسى من ذلك الذي ألم بهم، وإذا لدري ذلك فيسما بين أيدينا من الأمثال. فما هو المقصود بالمثل:

جاء فى المعجم الوسيط: مثل الرجل بين يدي فلان مولاً: قام بين يديه. والمثل: جملة من القول مقتطفة من الكلام، أو رسالة بذاتها، تنقل ممن وردت فيه إلى مشابهه دون تغيير... والمثل الأسطورة هو ما جرى على لسان حيوان أو جماد، (المعجم الوسيط: مادة: مثل)

تتناول هذه الدراسة موقف مترجم الأمثال العامية المصرية إلى لغة أخرى. وقد يبدو الأمر يسيراً، ولكن النظرة الفاحصة تظهر أن الأمر جد عسير. فمع التسليم بأن الإنسان هو الإنسان فى كل مكان وزمان، مهما اختلف لونه بين أبيض أو أصفر أو أسود، ومهما اختلفت مكانته بين غنى وفقير، متعلم أو أمى، مدنى أو ريفى أو همجى، وما بين ساكن القصور وساكن الكهوف فإن الإنسان هو الإنسان. يأكل ويشرب، يتوالد ويحل عليه الموت. وهو فى مجتمعه ينشأ ويلبس، يحس ويرجو، يحلم ويأكل، يسعى ويعمل ما وسعه ذلك. ليس لأماله غاية، ولا لاملوحه حدود، وغالباً ما يدركه الموت قبل أن يقضى مآربه.

ولكن طبيعة الزمان والمكان تفرق بين الناس فى عاداتهم وسلوكهم ومعتقداتهم، وفى مآذاتهم وأحزانهم. وفوق ذلك تفرق بين صفاتهم ودياناتهم، كما تفرق بين لغاتهم. ومن المسلم به أن لكل لغة مفرداتها وتركيبها وقواعدها وأسلوب صياغتها وتودع بلاغتها وتعدد تشبيهاتها، إلى غير ذلك من ضرب القول وألوان التعبير، وإن ذلك ليعكس فيما يتناولته كل

وقد حفلت الكتب السماوية: التوراة والإنجيل والقرآن
بالأمثال المتحدة.

ويفرق الدكتور عبد المجيد عابدين - في كتابه ، الأمثال
في النثر العربي القديم مع مقارنتها بتظارها في
الآداب الصامية الأخرى - بين المثل الفطلي وهو الذي
يتصد به القدرة في الفعل، والمثل القولي وهو ما يحكى
ويتداول على الألسنة، ويعرفه بأنه ما يطلق على العبارة
الموجزة المعبرة عن رأى الشعب أو اتجاهه، أو تدل على عقل
رأع وتأمل بعيد.

وهناك العديد من التعريفات القديمة والحديثة للمثل ، من
ذلك ما روى عن أبى عبيد القاسم المتوفى عام ٢٢٤هـ بأنه
يرى اجتماع ثلاث خصال فى المثل: «إيجاز اللفظ، وإصابة
المعنى، وحسن التشبيه».

وكما أن أزمنة حدوث الأمثال مختلفة، فإن بيئات قائلها
متعددة، فتختلف أمثلة البيئة الزراعية عن الصناعية أو
الحضرية.

فإذا أخذنا الأمثال العامية ننحصرها وننظر إلى اختلافها
فى أزمنتها المجهولة المتغيرة، وأردنا ترجمتها من لغتنا
العربية أو إليها واجهتنا مشاكل متعددة.

ونحن فى هذه الدراسة نقدم نماذج لترجمة بعض تلك
الأمثال، فى محاولة نلمس أوجه التشابه بين أمثالنا العامية
والأمثال الإسبانية مع الإشارة إلى اختلاف الأمثال هنا
وهناك، وقد قسمتها إلى ثلاثة أجزاء:

الجزء الأول: ما يتفق لفظاً ومعنى فى كلتا اللغتين.

الجزء الثانى: ما يتفق فى المعنى فقط مع اختلاف
الترجمة الحرفية له.

الجزء الثالث: الأمثال التى لم أهدد لمقابل لها. وفى هذا
النوع قمت بترجمة المثل ترجمة حرفية، وحينما تراه لى
غموض المعنى قمت ببيان مدلوله ومضمونه.

هذا وسوف تتضمن هذه الأقسام الثلاثة الترجمة من
العربية إلى الإسبانية وعكسها.

وهناك الأمثال التى تدور حول المواعظ والمبر، الحياة
والموت، الصبر و القناعة، المرأة والرجل والزواج، الإنفاق
والتوفير... إلى غير ذلك، لكنى أثرت عدم تصنيفها لعدم
وجود أهمية لذلك هنا.

أولاً: أمثال تتفق لفظاً و معنى:

(أ) أمثال عربية ومقابلها بالإسبانية:

١ - لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد .

No dejas para mañana lo que puedes hacer hoy.

٢ - ابن آدم يترطب من لسانه وبإبهيم من دأنه.

Al hombre por la palabra y el buey por el cuerno.

٣ - كل الطرق توصل إلى روما.

Todos los caminos conducen a Roma.

٤ - كل للى يعجبك والبس الللى يعجب الناس.

Comer a gusto y vestir al uso.

٥ - لما تقع البقرة تكتر سكاكينها.

Cuando cae la vaca, aguzar los cuchillos.

٦ - يدور على إبرة فى كومة قش.

Es buscar aguja en pajar.

٧ - الوحدة خير من جليس سوء.

Más vale estar solo que mal acompañado.

٨ - زى السمك فى المياه.

Como el pez en el agua.

٩ - أبر جمران فى بيته سلطان.

Cada uno en su casa es rey.

(ب) أمثال إسبانية ومقابلها بالعربية:

1 - No es oro todo lo que reluce.

ليس كل ما يلعب ذهباً.

2 - Perro ladrador, poco mordedor.

كلب يذبح ميمعنش.

3 - Quien al cielo escupe a su cara le cae.

النفث إن تَقَّها لفرق تيجى على الرئش.

4 - Más vale pájaro en mano que ciento volando.

عصفور فى اليد خير من ألف على الشجرة.

5 - Las paredes oyen.

الحيطان لها ودان.

6 - En boca cerrada no entran moscas.

البقي المقفول مبدخلوش دبان .

تشوف حلمة ودنك .

3 - De gran subida, gran calda.

ما طار طير وارفع، إلا كما طار وقع .

4 - A río revuelto, ganancia de pecadores.

يصطاد في المياه المكرة .

5 - Ni todos los que estudian son etrados ni todos .
los que van a la guerra son soldados.

ما كل من صف الأواني قال أنا حلواني ولا كل من ركب
الحصان كان خيال .

6 - A buen entendedor, pocas palabras bastan.

كل لبيب بالإشارة يفهم .

7 - A burro muerto, cebada al rabo.

بعد سله وست أشهر جت المعدة تضرر .

8 - Todo lo nuevo apiaze.

الغريال الجديد له شدة .

9 - Ser más el ruido que las nueces.

الصيت ولا النحي .

ثالثاً: أمثال لم أهد لمقابل لها :

(١) أمثال عربية وترجمتها:

١- احنا اخوات وربنا خلق وفرق .

Somos hermanos y Dios nos creó y nos diferenció.
(Quiere decir: Dios que creó los hermanos de un
mismo padre y una misma madre, les hizo difer-
enciar en cuanto a actitud, tallay color).

٢- اللي يسره ربنا ميفضحوش مخلوق .

Quien Dios protege, nadie puede escandalizarlo.
(O sea cuando Dios ama a una persona y la protege,
nadie puede hacerle daño).

٣- اللي يسرق البيضة، يسرق الجمل .

Quien roba el huevo, roba el camollo. (Es decir:
aunque el huevo es pequeño, quien puede robarlo

7 - Afortunado en el juego, desgraciado en amor.

السعيد في اللعب، تيس في الحب .

8 - El hombre propone y Dios dispone.

العبد في التفكير والرب في التدبير .

ثانياً: أمثال تتلق في المعنى فقط :

(١) أمثال عربية ومقابلها بالإسبانية :

١ - يا مربي في غير ولدك، يا باني في غير ملكك .

Quien da pan a perro ajeno, pierde el pan y
pierde el perro.

٢ - هذا الثبل من ذاك الأسد .

De tal palo tal astilla.

٣ - زمار الحى لا يطرب .

Nadie es profeta en su tierra.

٤ - مصائب قوم عند قوم فوائد .

Desgracia de todo, beneficio para pocos.

٥ - لما وقع الحجل تكرر سكاكينه .

Del árbol caído todos hacen leña.

٦ - ضربوا الاعور على عينه قال خسارانه خسارانه .

Desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo, ni gano.

٧ - الببيض المشش يٌدحرج على بعينه .

Cada oveja con su pareja.

٨ - خد من التل يخل .

Gota a gota, el mar se agota.

٩ - اللي معاه قرش يساوى قرش .

Tanto vales, tanto tienes.

(ب) أمثال إسبانية ومقابلها بالعربية :

1 - Júntate a los buenos y serás uno de ellos.

من جاور السعيد يسعد .

2 - Cuando la rana tuviera pelo, sereis vos bueno.

وصادفتني أمثال في إحدى اللغتين ذات دلالة مغايرة لما في اللغة الأخرى كما في مثال: «لبس البوصة تبقى عروسة»، بينما نجد في الإسبانية:

“Aunque la mona se vista de seda, mona se queda”

(ويعني: أنه مهما ارتدت القردة من حرير، فستظل قردة).

ومن الأمثال ما يدل على التفاؤل أو التشاؤم فلحن نقول في عاميتنا: «عروسة المسبوت، يا يطلق يا تموت»، نجد في الإسبانية ما يقول:

“Los Martes ni te cases ni te embarques”.

(ويعني أن يوم الثلاثاء لا تتزوج به ولا تتركب البحر).

وهناك أمثال ذات صبغة دينية كان مصدرها الكتب السماوية - من إنجيل وقرآن أو حديث رسول الله (صلى الله عليه وسلم) - تداولها الامة كاملة أو مختصرة على أجزاء يسيرة منها تبرز المعنى. وبعض تلك الأمثال لها مقابل في اللغة الإسبانية كمثال:

١- هل جزاء الإحسان إلا الإحسان. (سورة الرحمن، آية ٦٠)

Amor con amor se paga.

٢- ولماذا تنظر القذى الذي في عين أخيك، وأما الخشبة التي في عينك فلا تلعن لها. (إنجيل متى، الإصحاح السابع، الآية ٣)

Ver la paja en el ojo ajeno, y no la viga en el propio.

٣- العين بالعين، والسن بالسن. (سورة المائدة آية ٤٥)
Ojo por ojo, diente por diente.

٤- المرء على دين خليله. (حديث شريف)
Dime con quien andas, y te diré quien eres.

والأمثال العامة ليست فاصرة على تلفظ بعض الناس بها حينما تأتي مناسبة مشابهة لتلك التي قيل فيها المثل، بل إن بعض الأدباء أوردوها فيما دونوه من أدب قصصي، كما نشاهد في «صاحب الحان» ليحيى حقي في مجموعة صح النوم:

... ويجوس خلال الموائد صاحب الحان. وهو رجل بدين، خفيف الحركة، ضخم الرأس، قصير القامة، بشوش الوجه،

será capaz de robar algo más grande. lo que significa que el gran mal nace de uno pequeño).

٤- الكذب ملوش رجلين.

La mentira no tiene patas. (O sea uno no puede seguir mentiendo todo el tiempo, habrá un momento en que la gente descubrirá tales mentiras).

٥- الفرخ الدائم يعلم الرقص.

Las fiestas seguidas enseñan a bailar. (Se dice cuando las circunstancias afectan a has personas).

٦- المساواة في الظلم عدل.

La igualdad en la injusticia es justicia. (Quiere decir si la injusticia es general y abarca a toda la gente, entonces no habrá privilegios y es en cierto modo justicia)

(ب) أمثال إسبانية وترجمتها:

1- Gallo que no canta, algo tiene en la garganta.

الديك الذي لم يصحش، حاجة في زوره مطمئش. (ويضرب هذا المثل لمن يظل صامتاً في مناقشة تخصه، وربما كان ذلك نتيجة خوف أو شيء من هذا القبيل).

2- De dinero y calidad, la mitad la mitad.

في النقود والجودة: النصف للنصف. (ويضرب المثل في التباينة عند الحديث عن حجم ثروة أحد).

3-El que roba a un ladrón, tiene cien años de perdón

الذي يسرق حرامي، يأخذ عفو مائة سنة. (ويضرب للمعنى والصفيح لمن يسرق أو يعتال على لص).

4- El comer y el rascar, todo es empezar.

الأكل والهرش، مسألة يده. (أي أنه ليس كاف ما يحصل عليه من مكسب، بل يريد المزيد).

5- El buey suelto bien se lam

الدور السابغ، يلحس أفضل. (ويضرب هذا المثل للحث على الحرية).

- Bajo los velos, acerbos venenos.

He aquí otro proverbio popular de mi abuela: "Cuando el burro se harta de comer, golpea se alfalfa". Y porqué lo hace el burro. Pues, porque es burro.

وعند إرادة ترجمة ما بهذا النص من أمثال ترجمة حرفية لا نجد المعنى واضحاً، ولذا يستلزم الأمر شرح كل مثال على حدة حتى يتضح المعنى المراد.

١- فالمثل لولا جارتي لانفتحت مرارتي: يدل على مواءة الجارة، قولاً لها ماتت صديقتها من الغيظ والكمد.

٢- ويغور الشهد من وش القرد: يضرب في الشيء الحسن يكره لأنه من قبيل الخلقة والخلق.

٣- ألقى متعرفش ترقص تقول الأرض عوجه: ويضرب للجاهل الذي لا يريد إظهار عدم معرفته بالشيء، فيعيب على ما لا يعاب.

٤- تحت البراقع سم نافع: أي لا يغرنك منه الظاهر الحسن، ويضرب الحسن الظاهر القبيح الباطن.

٥- لما يشبع العمار يبعز عليه: أي إذا شبع العمار بضر عقله. ويضرب للشخص تكدر نعمته فيسوء استعمالها. وهذا المثل من الممكن وجود مثل مقابل له ألا وهو.

Bien canta Marta cuando está harta.

وفي قصة «ولدا الولد» لخيري شلبي:

... إن كان وأعيا قيراط فأنا أفهمها وهي طابرة. والأمر على هذا النحو يا خال: ما الذي يدعو رجلاً كهذا لأن يثق في كل هذه الثقة، مع أنه لم يعرف أي شيء من حياتي؟ إنما هو يضرب عصفورين بحجر واحد كما يقول عمي الكبير.

... Si él es listo, yo la cojo en el aire (la saco al vuelo). El asunto es lo siguiente tfo: que es lo que lleva a un hombre como éste confiar tanto en mí, si apenas me conoce. A menos que "quiere matar dos pájaros de un tiro", como dice mi gran tfo...

وهنا نجد أن لترجمة هذا المثل ترجمة مقابلة في الإسبانية.

ومن قصة «أطلياف ديسبر» لمي خالد:

يعرف الجميع ويناديهم بأسمائهم فعل الصديق بصديقه. وقد سأله مرة كيف اختار هذه المهنة؟ لأنه ورثها عن أبيه، أم لأنه هو أيضاً من عشاق الخمر؟ وعندنا مثل يقول «إذا تابت البهي انقلبت قواد».

... Paseaba el dueño del bar entr las mesas. Es un hombre gordo, ágil, cabezón, baj y sonriente, conoce a todos sus clientes y les llama con sus propios nombres como si fueron amigos. Le pregunté una vez acerca de su trabajoy cómo lo eligió, y si era por herencia o afición al vino o como dice el refran: "Cuando la puta hace penitencia llega a ser cabrona".

وفي هذه القطعة نرى أنه ليس هناك داع لشرح المثل لأن لترجمة العرفية له قد أعطت نفس المعنى.

أما في قصة «الحرب» لأحمد رجب من نهارك سميد فقد جاء فيها:

... ويتبدى نكاه المرأة الشرقية الفطرى في اللجوء إلى الأمثال الشعبية، حيث نرى الأمثال مزودة بالموسيقى اللفظية التي تكفل لها الانتشار والذيع...

هل من المعقول مثلاً أن يكون مؤلف هذه الأمثال رجلاً:

لولا جارتي لانفتحت مرارتي (١) - يغور الشهد من وش القرد (٢) - ألقى متعرفش ترقص تقول الأرض عوجه (٣) - تحت البراقع سم نافع (٤) ...

كذلك من الأمثال التي أطلقها جنتي مثل شعبي آخر فقالت: «لما يشبع العمار يبعز عليه» (٥)، لماذا يفعل العمار ذلك؟ لأنه حمار طليماً...

La inteligencia innata de la mujer oriental se descubre al recurrir al refrán popular e el cual está provisionado con rima, que le permite la fomentación y la prolongación.

Será posible pues, que el autor de los siguientes refranes sea un hombre? : - Si no fuera me vicina me había rajado las entrañas.

- Que se vaya la miel al diablo, si viene del mono.
- la que no sabe bailar dice que la tierra es torcida.

... مزال وهدي.. شقة ٨ وشقة ١٠... ضمهما المكان والفترة وعشق حديث الشعراء والتمرد السليبي على المعهد المتوسط الذي لفظهما مع أرف آخرين يتشاركون اللهفة على الكسب بلا مبادرة ذاتية... وإنما وهما لشريحة اجتماعية تنوء تحت مسوخ كل ما هو أوسط... كراقصي السلام وبخيل البصلة وقشرتها...

... Les junta el Manal y Hoda.. apartamento 8 y 10 el lugar, el período, el amor a las tertulias poéticas, la rebelión pasiva contra el instituto del cual fueron echados como otros tantos compartiendo con ellos la ansia de ganar sin ninguna autoiniciativa y su pertenencia a la misma clase social, cayendo bajo la monstruosidad de todo lo que tenga caracter mediano como "las bailarinas de escaleras... o como quien meta la mano entre padre y hermano..."

وفي هذه القطعة نرى ذكر الأمثال مقتصرًا على جزء منها، فالأول: زى اللي رقصوا على السلام لا اللي فوق شافوهم ولا اللي تحت شافوهم، ويضرب لمن يحاول أمرًا يذكر به فيغله في الخفاء. وهنا يجب شرح المثل أولًا لعدم الالتئام لمقابلة، وثانيًا لبيان مدلوله.

أما بالنسبة إلى مثل: يا داخل بين البصلة وقشرتها ما يترك إلا سننها، يقابله بالإسبانية:

Entre padre y hermanos, no metes tú las manos
وغير ذلك كثير من الأمثال.

ومن السفارقات التي صادفتني أثناء عملي هذا: أنى وجدت أمثالاً قد ذكر جامعها ما تدل عليه. لكننا الآن نجد أن تلك الأمثال تدل على معان غير التي صيرت لها. وليس الزمن بين ظهور تلك الأمثال مدونة وبين ما نسمعه الآن كبيراً، كما في مثل:

«زى اللي رقصوا على السلام، لا اللي فوق شافوهم ولا اللي تحت شافوهم». حيث ذكر العلامة المحقق أحمد تيمور باشا في كتابه الأمثال العامية الذي صدر عام ١٩٤٩ بياناً لهذا المثل وهو: «يضرب هذا المثل لمن يحاول أمرًا يذكر به فيغله في الخفاء فهو كالراقص على السلم لا يراه من في أعلى الدار ولا من في أسفلها فكانه لم يفعل شيئاً». (ص ١٦٤).

بينما ما نفهمه منه الآن هو أن هذا المثل يضرب فيمن يتردد بين أمرين لا يدرك أحدهما، يرادفه قولهم: «لا طال بلح الشام ولا عذب اليمين».

وكما نجد في مثل: «أعلى ما في خيلك اركب»، ويراد به: اظهر أمام الناس بحقيقتك ولا تظهر بالضعفة وأنت على العكس، أو متع نفسك بأطيب ما وهبك الله من النعم (كما ذكر العلامة أحمد تيمور باشا). لكننا اليوم نجد يضرب في معنى: ابدل ما وسعك فإن تستطيع أن تذل شيئاً.

ومن السفارقات أيضاً، أن أمثالاً عامية نجد لها مقابلًا لفظيًا باللغة الإسبانية لكن مضرب المثلين مختلف تماماً. كما في مثل: «زى الخاتم في صباعي، فيجينا نجد معناه في عاميتنا أنه يضرب لشخص تابع، لصيق. نجد معناه في اللغة الإسبانية: أنه يضرب فيما يطابق تمام المطابقة. والمعنى بين المضربين كما ترون كبير.

ومن طرائف الأمثال ويستوجب النظر ويستحق الدراسة ما نشاهده من أمثال لا تتفق لفظاً ومعنى فقط، بل يتعدى ذلك إلى نبرة الصوت كما في قولنا: رايحين فين؟ ... السوود جابين منين؟ ... من السوود. وهنا تختلف نبرة الصوت. ففي الأول يكون الصوت معتقاً بالحيوية والانفراج، تعبيراً عن السعادة والفرح. بينما في الثاني نجد النبرة قد خفت حديثاً وتميزت بالنعيف والترأخي، وبذلك نتيجة للتعجب والإفراق ويقابله بالإسبانية:

¿ A dónde vais? A la guerra. ¿ De dónde venis?
De la guerra. (Dícese dando a entender cuán bríosos van los mazos a la guerra, sin experiencia, y cuan mansos y quebrantados vuelven de ella, sin haber logrado sus altos pensamientos, a lo primero responden orgullosos, a la segundo marchitos y en tono bajo).

ومما هو جدير بالدراسة كذلك ما نشاهده من تغير ألفاظ الأمثال، تبعا لتغير أزمته، ومضمونها ولحد كما في:

1- Cuando cae la vaca, aguzar los cuchillos. Del árbol caído todos hacen leña.

لما تقع البقرة تكسر سكاكيها. والأول كان يقال قديماً، بينما ما يستعمل هو الثاني.

٨- زى السمك فى الميه.

Como el pez en el agua.

٩- ليس كل ما يلعب ذهباً.

No es oro todo lo que reluce.

١٠- كلب يبلع ميعضش.

Perro ladrador, poco mordedor.

١١- اللغة إن تقفها لفرق تجى على اللوش.

Quien al cielo escupe a su cara le cae.

١٢- عصفور فى اليد خير من ألف على الشجرة.

Más vale pájaro en mano que ciento volando.

١٣- الحيطان لها ودان.

Las paredes oyen.

١٤- البق المقفول مبدخلوش دبان.

En boca cerrada no entran moscas.

١٥- السعيد فى اللب، تيس فى الحب.

A fortunado en el juego, desgraciado en amor.

١٦- العبد فى التفكير والرب فى التدبير.

El hombre propone y Dios dispone.

١٧- يا مبرى فى غير ولدك، يا بانى فى غير ملكك.

Quien da pan a perro ajeno, pierde el pan y pierde el perro.

١٨- هذا الضيل من ذلك الأسد.

De tal palo tal astilla.

١٩- زمار الحى لا يلطب.

Nadie es profeta en su tierra.

٢٠- مصائب قوم عند قوم فوائد.

Desgracia de todo, beneficio para pocos.

٢١- لما يقع العجل تكثر سكاكينه.

Del árbol caído todos hacen leña.

٢٢- مضرير الأعرى على عينه قال خسرانه خسرانه.

Desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo, ni gano.

٢٣- البيض المشمش يذرح على بعشه.

Cada oveja con su pareja.

2- ¿A dónde vais? Al toro. ¿De dónde venís? Del toro. ¿A dónde vais? A la guerra. ¿De dónde venís? De la guerra.

- رايحين فين؟ المولد، جايين مدين؟ من المولد. وهنا نرى أن الاستعمال الأول هو للسائد بينما الثانى كان يستعمل قديماً.

وبعد فذاك هى أمثالنا العامية، عرضت بعضاً منها فى إيجاز، لكننى كنت أمينة فيما قدمت، صادقة فيما عرضت، محافظة قدر استطاعتى على إعطاء صور الروح المصرية فى حياتها ومسلكها وتبديراتها. وقد حاولت ما وسعنى الجهد أن أبرز المعنى دون أن أتقيد بمنهج ثابت فى الترجمة. فقد قمت بالترجمة حرفياً حينما رأيت ذلك مظهرًا للمعنى الذى أريده والذى تقتضيه اللغة التى أترجم إليها. وقد تجذبت ذلك حينما رأيت أن الترجمة الحرفية لا تلبغنى إلى ما أريده. وأيس فى ذلك خلط بين نظريات الترجمة، ذلك لأن هدفى كان الوصول إلى إيضاح المعنى فى كلتا اللغتين.

وأرجو أن أكون قد وفقت فيما أردت وأصبت فيما سددت، وأن يكون ما قدمته مبيحاً لهدفى، مفصلاً عن مقصدى، وأختتم هذا البحث بذكر مجموعة من الأمثال وما يقابلها دون دراسة أو تعليق. وأسأل الله التوفيق.

١- لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد.

No dejas para mañana lo que puedes hacer hoy.

٢- ابن آدم يتربط من لسانه والبهيم من دنانه.

Al hombre por la palabra y el buey por el cuerno.

٣- كل الطرق توصل إلى روما.

Todos los caminos conducen a Roma.

٤- كل الذى يعجبك، والبس الذى يعجب الناس.

Comer a gusto y vestir al uso.

٥- لما نفع البقرة تكثر سكاكينها.

Cuando cae la vaca, aguzar los cuchillos.

٦- يدور على إبرة فى كومة قش.

Es buscar aguja en pajar.

٧- الوحده خير من جليس السوء.

Más vale estar solo que mal acompañado.

٤٠. عمر الشقى بقى.

Bicho malo nunca muere.

٤١. من بره هلا ومن جوه يعلم الله.

Botas y gabán encubren mucho mal.

٤٢. كل وقت وله أدان.

Cada hecho requiere su tiempo.

٤٣. خليك ورا الكتاب لعد باب الدار.

Con el mentiroso hasta la puerta.

٤٤. يطلع من حفرة يقع فى منجذيره.

Saltar del sarten y dar en has brasas.

٤٥. اللي يزرع شر يحصد شر.

Quien siembra espinas, abrojos coge.

٤٦. السلف تلف والرد خساره.

Quien presta, no cobra; si cobra, no todo; si todo, no tal; y si tal, enemigo mortal.

٤٧. للكلام لك يا جاره.

A vos digo, mi nuera; entendedlo vos, mi suegra.

٤٨. لحصن أردبك يزيذ.

El ojo del amo engorda el caballo.

٤٩. يموت للمعلم وهو يحطم.

Sakmón muriendo de un niño aprendiendo.

٥٠. جنبنا فى سيرة القبط، جه ينط.

Hablando del rey de Roma, por la puerta se asoma.

٥١. ليس الطوبه تبقي كركوبه.

Aunque la mona se vista de seda, mona se queda.

٥٢. خليك أول الحميز ولا تكش آخر البقال.

Más vale ser cabeza de ratón que cola de león.

٥٣. يوتى العذر من مأمله.

Donde menos se piensa, salta la Liebre.

٥٤. باب الدجار مخلص.

En casa del herrero, cuchillo de palo.

٥٤. خد من التل يختل.

Gota a gota, el mar se agota.

٥٥. اللي معاه قرش يساوى قرش.

Tanto vales, tanto tienes.

٥٦. من جاور السعيد يسعد.

Júntate a los buenos y serás uno de ellos.

٥٧. لما تشوف حلمة ودينك.

Cuando la rana tuviera pelo, seréis vos bueno.

٥٨. ما طار طير وارفع، إلا كما طار وقع.

De gran subida, gran calda.

٥٩. يصطاد فى الميه العكره.

A río ervuelto, ganancia de pescadores.

٦٠. ما كل من صف الأوانى قال أنا حلونى، ولا كل من ركب الحصان خيال.

Ni todos los que estudian sonletrados ni todos los que van ala guerra son soldados.

٦١. كل لبيب بالإشارة يفهم.

A buen entendedor, pocas palabras bastan.

٦٢. بعد سنة وست أشهر جت المعددة تشرح.

A burro muerto, cebada al rabo.

٦٣. الغريال الجديد له شدة.

Todo lo nuevo aplice.

٦٤. الصيت ولا الغنى.

Ser más el ruido que las nueces.

٦٥. هل جزاء الإحسان إلا الإحسان (سريرة الرحمن، آيه ٦٠).

Amor con amor se paga.

٦٦. وماذا ننظر القذى فى عين أخيك، ولما خشية التى فى عينك فلا ننظر لها. (إنجيل متى، الإصحاح السابع، الآية ٣)
Ver la paja en el ojo ajeno, y no viga en el propio.

٦٧. العين بالعين، والسن بالسن (سورة المائدة آيه ٤٥)
Ojo por ojo, diente por diente.

٦٨. المره على دين خليله (حديث شريف).

Dime con quien andas, y te diré quien eres.

٥٥- محدش ينشر غسيله الوسخ.

La ropa sucia se lava en casa.

٥٦- اللي تعرفه أحسن من اللي مترفوش.

Más vale malo conocido que bueno por conocer.

٥٧- كل قوله ولها كيال.

En cada tierra, su uso.

٥٨- لا يرجم ولا يسبب رحمة رينا تنزل.

El perro del hortelano, ni come las berzas ni las deja comer.

٥٩- مال الجنازة حاره، قالوا كل واحد بيكي حاله.
Muchos van a casa del muerto y cada uno llora su duelo.

٦٠- أطعم ألقم تستحي العين.

Dame pan y llámame tonto.

٦١- الجواب يقرأ من عنوانه.

Por la muestra se conoce el paño.

٦٢- البقل العجوز ما يخفش من الجناجل.

Pájaro viejo no entra en jaula.

٦٣- كل واحد عارف شمس داره تطلع منين.

Cada uno sabe donde le aprieta el zapato.

٦٤- كل برغوت على قد دمه.

A chico pajarillo, chico nidillo.

٦٥- نيجي تصيده بمسيدك.

A la veces de cazar pensamos, cazados quedamos.

٦٦- بدل ما أقول للحد يا سيدى، أقضى حاجتى بإيدى.

A lo que puedes solo, no esperes a otro.

٦٧- علمناهم الشحاته، سبقونا على الأجواب.

Acogí un ratón en mi agujero y tornóseme heredero.

٦٨- تعلم فى المتيلم.

Martillar en hierro frío.

٦٩- المال الحرام ميديمش.

Los bienes mal adquiridos, a nadie han enriquecido.

٧٠- ادى العيش لخبازه ولو ياكل نمسه.

Cada cual es maestro en su arte.

٧١- كل شيوخ وله طريقه.

Cada maestrillo tiene su librillo.

٧٢- دوام الحال من المحال.

No hay bien ni mal que cien años dure.

٧٣- ادينى عمر وارمىنى البحر.

Dame ventura y échame en la rúa.

٧٤- ألقى معطوش مخ تتجه رجليه.

Quien no tiene cabeza, tiene pies.

٧٥- اللي يعيش ياما شوف.

Vivir para ver.

٧٦- زى القطط، ياكلوا ويكروا.

EL gato no conoce amo.

٧٧- على الأصل دور.

De casta le viene al galgo.

٧٨- على قد لحافك مد رجلك.

Extender la pierna hasta donde llega la sábana.

٧٩- ضرب الحبيب زى أكل الزبيب.

Coces de yegua, amor es para el rocín.

٨٠- يا فاحت البير ومغطيه لآبد من وقوعك فيه.

Cae en el hoyo quien lo abrió para otro.

٨١- لجل الورد يمسقى المليق.

No es por el huevo, sino por el fuero.

٨٢- الصبر مفتاح الفرج.

A cualquier dolencia es remedio la paciencia.

٨٣- إن أكرمت اللائم نمردا.

Cría cuervos y te sacaran los ojos.

٨٤- عمر الزايب ما يرجع حليب.

De los 40 para arriba no te mojes la barriga.

٨٥- كما تدين تدان.

A cada cerdo el llega su San Martín.

Si el prior juega a los naipes, ¿Qué haran los frailes?

١٠١- من يطلب الحساء لا يظله المهر.

Sarna con gusto, no pica.

١٠٢- الغايب ملوش نايب.

Quien fue a Sevilla, perdió su silla.

١٠٣- اللي بطاطي ياخذ على قفاه.

Quien mucho se baja, el culo enseña.

١٠٤- يا بخت من بكاني وبكى علي، ولا ضحكى وضحك للناس علي.

Quien bien te quiere, te hará llorar.

١٠٥- من قتل يقتل ولو بعد حين.

Quien a hierro mata, a hierro muere.

١٠٦- للي بعزه بينك يحرم على الجامع.

Primero son mis dientes, que mis parientes.

١٠٧- حبيبك يبلغ لك الزلم.

Quien bien quiere a Beltran, bien quiere a su can.

١٠٨- الصبر يبلغ الأمل.

Poquito a poco hila la vieja el copo.

١٠٩- كثر الكلام يعم الغلط.

Mucho hablar, mucho errar.

١١٠- عمر العدو ما يبقى حبيب، وعمر شجرة التين ما تطرح زبيب.

.No se puede pedir peras al almo

١١١- كما تدن تدان.

Como midieras, serás medido.

١١٢- محطم النار من مستصغر الشرر.

Un grano no hace granero, pero ayuda a su compañero.

١١٣- خدوا فلکم من عيالکم، وخذوا الحکمة من أفواه المجانین.

Los niños y los locos dicen la verdad.

١١٤- الأعور ملك في بلاد العميان.

En el país de los ciegos, el tuerto es rey.

٨٦- قالوا يا حما ما كنتي كنه، قالت كنت ونسيت.

No se acuerda el cura de cuando fue sacritán.

٨٧- مفيش ورد من غير شوک.

No hay rosa sin espina.

٨٨- محدش يشتري سمك في ميه.

No hay que vender la piel del oso antes de haberlo matado.

٨٩- ينفخ في قريه مقطوعه.

Predicar en desierto, sermón perdido.

٩٠- علي الباغي تدور الدوائر.

Donde las dan, las toman.

٩١- في التاني الصلاه وفي المجلة الدنايه.

Más vale medir y remedir, que cortar y arrepentir.

٩٢- الدنيا زي ما تعملي زي ما تأخذ.

Días de mucho, vísperas de nada.

٩٣- أعمل الخير لأهله ولغير أهله.

Haz el bien y no mires a quien.

٩٤- إذا كان الكلام من فضه فالسكوت من ذهب.

La palabra es plata y el silencio es oro.

٩٥- الكلب لو بصر لحاله ما هز دوله.

El corcovado no ve la su corcova sino la ajena

٩٦- اللي تعرفه أحسن من اللي متعرفوش.

Más vale conocido que bueno por conocer.

٩٧- الطمع يقتل ما جمع.

Quien todo lo quiere, todo lo pierde.

٩٨- قالت الحله للمغرفة: يا سوده يا محرفة.

Dijo la sartén a la caldera: Tírtela allá culnegra.

٩٩- تسلم الشدة اللي تبين عدوى من حبيبي.

Echate a enfermar, veras quien te quiere bien o quien te quiere mal.

١٠٠- إذا كان رب البيت بالدف ضارباً، فضيمة أهل البيت

كلهم الرقص.

- ١١- حزة عزت: للشخصية المصرية في الأمثال الشعبية، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٧.
- ١٢- محمد عبد اللطيف هريدي: فن الترجمة الأدبية، جامعة عين شمس، ١٩٨٩.
- ١٣- محمد فتدليل البقلى: وحدة الأمثال العامية، القاهرة، مكتبة الأجلو، ١٩٩٨.
- ١٤- محمود تيمور: مفككات للغة العربية، للطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٦.
- ١٥- مى خالد: لطائف ديسمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- ١٦- يحيى حقى: صبح النوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦.
- فتدليل أم هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
- ١٧- يوسف إدريس: جمهورية فرحات، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨١.
- أنا سلطان قانون الوجود، مكتبة مصر، القاهرة.
- ١- إحسان لفرحان: خبرها بخبرها، بيروت، دار الباحث، ١٩٨٧.
- ٢- أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتماثيل المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٣.
- ٣- أحمد تيمور باشا: الكنايات العامية، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ١٩٥٥.
- الأمثال العامية، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ١٩٤٩.
- ٤- أحمد رجب: نهارك سعيد، آمون، القاهرة، ١٩٨٥.
- ٥- المفضل الضبي: أمثال العرب، فسنطينية، مطبعة الجولوب، ١٣٠٠هـ.
- ٦- بشير الموصلى: للترجمة إلى العربية، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٩٦.
- ٧- خيرى شلبي: أولنا الولد، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٠. وثانينا الكوي، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٢. وثالثنا الورق، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٥.
- ٨- سامية حملا لله: الأمثال للشعبية المصرية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٧.
- ٩- سليمان محمد سليمان: العامية في ثياب القصص، القاهرة، مكتبة النهضة. د.ت.
- ١٠- عبد المجيد حابدين: الأمثال في الفن للمرمى القديم، مكتبة مصر، ١٩٥٦.

Bibliografía:

- 1- Iribarren, Jose María: El porque de los dichos, Madrid, Aguilar, 1974.
- 2- Maldonado, Felipe C.R., Refranero clásico español, Madrid, Taurus, 1985.
- 3- Gross, Ramón García - Pelayo Y: Larousse diccionario de la lengua española, Barcelona, 1987.



مقطعات من رسم تحت الزجاج،
من لوحة دعائية لأحد الرشامين.
بريشة أحمد حسن السيد، من مدينة
شين القناطر، محافظة القليوبية؛
مصر. غير مؤرخ. مجموعة سعد
كامل، القاهرة.

الاحتفال بالرمضان في مصر

في العصر الحديث

«دراسة تاريخية وميدانية»

د. شوقي عبد القوي عثمان حبيب

والجميع سعيد به ولا يشعرون بقلق تجاهه؛ لأنه أقص مضاجعهم، بل ينتظرونه بلهفة وشرق.

هي مظاهر خاصة بهذا الشهر فقط... فكيف كان يحتفل بشهر رمضان في مصر منذ البداية وكيف صار الاحتفال الآن، وقد رأى الباحث أن يبدأ الموضوع تاريخياً منذ وصول العثمانيين إلى مصر إلى الآن، وهو ما اصطلاح على تسميته بالعصر الحديث تاركاً مصر في العصر الإسلامي إلى بحث آخر.

فيوصول العثمانيين مصر بدأ عصر جديد، فبعد أن كانت مصر تحكم من القاهرة أصبحت تحكم من اسطنبول، فبعدت المسافة بين الحاكم والمحكوم بالإضافة إلى البعد الطبقي والنفسى والاستعمارية تجاه المحكومين، والتي عانى منها شعب مصر طوال تاريخه - ولازال - ولكن هل أثر هذا البعد المكاني على المظهر الاحتفالي لشهر رمضان باعتبار أن الحكم كان لهم دور ملموس في الاحتفال، وهذا ما سنتلمسه في وصف رائع لرحالة تركي زار مصر - أهد بلدان الإمبراطورية العثمانية - أواخر القرن السابع عشر. فلنقرأ معه مادبعته يده وامراته عينا.

يوجد في مدينة (مصر) السطيمة اثنا عشر احتفالاً بالأعياد واحتفال (موبك) ليلة المحسب هو احتفال عظيم، والماشقون

لم تحظ مناسبة من المناسبات في أي مكان وزمان باحتفاء واحتفال كما حظي شهر رمضان، فالاحتفال به ممتد من بدايته إلى نهايته، وليس الامتداد زملياً فقط، ولكنه امتداد مكاني أيضاً؛ حيث يحتفل به جميع المسلمين في مشارق الأرض ومغاريها. ورغم ما في هذا الشهر - خاصة حينما يهل في الصيف - من عناء، إلا أن الجميع ينتظرونه بشوق ويحزنون لفراقه، ولا يحظى شهر من شهر العام بحب الجميع وتشوقهم له كباراً وصغاراً، نساءً ورجالاً مثل ما يحظى به شهر رمضان، فهو شهر التلاقي والولائم والدعوات والزيارات لل كبار واللب لل صغار.

ويمكننا القول: بأن شهر رمضان بأكمله من أول يوم إلى آخر يوم فيه شهر احتفالي. وهو الشهر الذي تصنف فيه ذاكرة الإنسان بكثير من ذكرياته، وهو الشهر الذي يحن إليه دائماً ويتحدث عنه البشر كأنه بشر مظلوم، «والله جري، وحشنا، خيره كثير، ماحشاش بيّه، كريم..... وهكذا.

وشهر رمضان هو للشهر العربي الوحيد الذي كان يحتفل فيه بروية الهلال احتفالاً ضخماً، وقد استمر مركب الروية إلى خمسينيات هذا القرن، أيضاً هو للشهر الذي يشهد هذا الجوال الساكر في جوف الليل ضارياً طلباته أو بازته منادياً على الناس

المأروفون يطلقون على هذا الاحتفال «عيد النصارى»، ذلك أنه في هذه الليلة لا يمكن السيطرة أو التحكم في النساء في مدينة مصر فلا بد لهن في هذه الليلة من الذهاب للفرجة على الاحتفال والموكب، وذلك لأنه في وثيقة عقد الزواج قد زوج بشرط الذهاب إلى الاحتفال في هذه الليلة. هذا هو القانون والنظام المصري. وقيل أسبوع (من بداية الاحتفال) يقمن باستئجار الحوانيت في الأسواق السلطانية مقابل بضعة قروش، أو يذهبن إلى بيوت معارفهن، وخلاصة الكلام أن بعض الرجال لا يستطيعون سؤال أماليهم وعائلاتهم قائلين: أين كنت هذه الليلة؟ وجميع أهالي مصر ينتهزون فرصة أن الليلة ليلة غرة شهر رمضان المعظم ويقضون ليلتهم في طرب ومرح وصفاء. وفي ليلة المعتبس هذه تظل جميع أسواق رحوانيت مصر مفتوحة حتى الصباح، ويتم تزيين مدينة مصر بمئات الآلاف من القناديل والمصابيح في تلك الليلة، ويقوم كل شخص بتزيين واجهة حانوته، وينتظر كل شخص مع خلاته ومشوقه احتفال «موكب المعتبس»^(١).

وسبب بداية هذا الموكب أنه في عصر (من العصور) وقع ذلك وبشبهه في اليوم الذي سبوا غرة شهر رمضان المعظم، وقد جاز جميع الطعام والأعيان والأمراء أرباب الديوان عن تصديق ذلك. وفي آخر الأمر اتفقوا على أن هذا من حساب وتقدير الأغا المعتبس، وفي ليلة التاسع والعشرين من شعبان المبارك يرسلون السيد المعتبس إلى ملا (شيخ الإسلام) مصر ويذهبون عليه بأن يستلحق خبر يوم الثلث.

وهكذا يقوم المعتبس بموكبه بأخذ الخبر اليقين من قاضي السكر ويشر به السلطان.

وهكذا فإنه منذ ذلك الوقت أصبح مقتداً أن يخرج جميع عباد الله في موكب إلى باب الشريعة (مشيخة الإسلام) ليستطلعوا الخبر، وقد ظل هذا الموكب رسماً وعادة قائمة حتى الآن، وإن الألسنة لتعجز عن أن تعبر عنه، والأقلام لا يمكنها وصفه وبيانها.

وفي ليلة الرؤية، التي تسمى أيضاً، ليلة يوم الثلث؛ حيث لا يكون الناس متسكدين من ظهور الهلال، في هذه الليلة يخرج السيد المعتبس ومعه رئيس الشرطة «سوكب» منهما معه خمسمائة من خيرة رجاله في موكب عظيم، وتصحبهما فرقة موسيقية تفرح الطبول. ويخيل الموكب من باب العزب (أحد أبواب القاهرة) ويعد للمصر يصل الموكب مقر الباشا (والى مصر) أو يصعدان إليه في ديوان الخوري، وعندما يدخلان في حضرة الباشا يقبلان الأرض ويقفان في ثبات، وفي الحال

يأمر الباشا باللباس المعتبس خلعاً فاخرة موشاة بالذهب والقضنة، ويقوم الباشا ويضع بيده المعاملة السلطانية فوق رأس المعتبس ويذهبها بعرفين (ريشتين) من المشهورات السلطانية، ثم يقوم بالتبصير عليه بأن يبلغ السلام إلى أرباب الشرع وشيوخ المذهب الأربعة وقاضي العسكر، ويطلب منه أن يتبين الأمر ويعرف هل غدا هو غرة رمضان المبارك أم لا، ويذهب عليه أن يعرف الغدر الصار ويذهب إليه، وعندما يقبل المعتبس الأرض يقوم كتحداً^(٢) الباشا ويقول للباشا: يا سلطانى أقم زائمت أن عهديك المعتبس جدير بهذه الغلظة الفاخرة وبهذا العرف من الجواهر السلطانية، وطبقاً لعرف السائد فإن الإحسان لا يكون إلا بالنعامة. يقول ذلك مقبلاً الأرض وراجياً الباشا أن يركب في الموكب الذى يضم عبيده من السكاكين والتفكجية^(٣) والأشطار والجرقة الموسيقية وجميع الأغوات^(٤).

ويقبل الباشا رجاءه، ويأمره قائلاً: اذهب الآن وأدرك الموكب كما يقتضى الأمر ويقبل المعتبس الأرض مرة ثانية ويخرج بسحبته للتحدا، ويحل كتحدا البوابين (كتحدا للقابجية)^(٥) محل المعتبس وكتحدا للباشا، ويتولى رئاسة جميع أغوات الباشا، ويضع عليه الباشا بخلعاً فاخرة ويقبل الأرض ويمضى وعقب ذلك جاء المعتبس مع قادة العسكر من السبع بلوكات، والذين يتولون أمر الموكب وقد أنعم الباشا أيضاً على كل واحد منهم بخلعاً متوسطة، ويطلب منهم الباشا النقطلة والبصيرة ويذهب عليهم أن يحصلوا منبط طرابيعهم في هذه الليلة، ويردون هم قائلين الأمر أمركم، ويقبلون الأرض ويخرجون. وبعد ذلك يأتى رئيس الشرطة مع الدويدار^(٦) ويقبلان الأرض ويضع الباشا على كل منهما بخلعاً فاخرة.

ويصدر لهما الباشا أيضاً تعليمات مشددة ويخرجان، وبعد ذلك يقف جميع عسكر الباشا في ميدان القصر على أهبة الاستعداد. وفي البداية يقوم رئيس الشرطة مع الجلادين بظهير الطريق، ويمرون بالموكب في حضور الباشا. وبعد ذلك يمر بموكب الساتار (الذين يتولون وظيفة البريد)، وموكب الدلاء^(٧)، وموكب المتطوعين وموكب الجاشنكير (الذى يعنى بمساعدة السلطان أو الباشا)، وموكب الكلاجية^(٨)، وموكب الصغار^(٩)، وموكب السراجين وموكب واجب الرعاية^(١٠) وموكب رؤساء القابجية (كبار البوابين) ثم فرسان الباشا للسمعة يسروجهم ذات الجواهر بالمطاسات في أيديهم والمعتبس وكتحدا القابجية. «جذب» إلى جنبه.

العلوي والمآكل المسكرة ويغصمون في كل أنواع التمسالي وينتشر حشد هائل من الناس في الشوارع وينشد رجال بصوت عال ابتهاجات دينية تصحبها أصوات ناشزة للطليل والمزمار^(١١).

ويبدأ رمضان مع ميلاد هلال هذا الشهر، ويعان عن ذلك مركب احتفالي يسبق بداية الشهر بيومين، ويتكون هذا المركب من حشد كبير من الرجال يحمل بعضهم المشاعل، وبعضهم الآخر يحمل عصي يقومون بآداء حركات مختلفة بها. ويشتت سير المركب الآتية آخرون يمتطون ظهور الجمال يضربون كؤوس معدنية، بينما يمتطي الآتية آخرون ظهور الحمير ويضربون كذلك على الطبل، أو يعزفون على بعض آلات النفخ الصاخبة. ويأتي بعد ذلك رجال يرتدون لباساً أحمر وعلى رؤوسهم قلنسرات عالية متحصل بها ثوب أبيض فضفاض يسقط على الظهر، ومقدمة القلنسوة مزينة بالحلل، وهو لباس مشابه للباس الإنكشارية، ويختم المركب شيوخ ممتطين صهوة خيول مجلبة بفخامة^(١٢).

المظهر الآخر الذي استرعى انتباه علماء الحملة الفرنسية بعد العودة ونوم النهار هو المسمر. ويبدو أن اهتمامهم به راجع إلى وجود ما يشبهه في فرنسا؛ فلذاهم يحكون ويقارنون «يشبه المسمر من نواح عديدة أولئك الذين كما لديهم نحن في غابلية الأقاليم الغربية من فرنسا قبل ثورتنا بورنويل Bournabiles^(١٣)» وإن كان المسمر يمسك بطبلية صغيرة تسمى باز أو طبلية المسمر بدلاً من تلك الأجراس الصغيرة التي يستخدمها البورنويل؛ إذ أن الأجراس أداة تليبه حظر^(١٤) على المسلمين استخدامها. ويضرب المسمر على طبلية أربع مرات من وقت لآخر.

ولا يوجب أي من المسمرين سوى الشوارع الداخلية في نطاق حيه هو، ولكي يسمح له بالقيام بهذه المهمة، فإنه ملزم بدفع جمل أو إتاوة إلى الشخصية المنوطة بحراسة الحي.

وعلى غرار البورنويل، فإن المسمر لا يتوقف إلا أمام بيوت أولئك الذين يتوسم فيهم أنهم سيجزلون له العطاء مكافأة له، ويعد أن يطر المسمر بعض الأدعيات، يقوم بإنشاد بعض الأشعار، ويقص حكايات شعبية، ويمتطي أمدنيات سعيدة لربة البيت، مستصحباً في ذلك كله، وعلى الدوام، طبلية الصغيرة، التي يدقها على شكل فاصلات تتكون الواحدة منها من أربع دقات متعاقبة على اللوح الذي دونه، وفي الوقت نفسه يلقى المسمر من القبول أكثر مما يلقاه البورنويل عدداً لذلك فإنه يستطيع أن يدخل البيوت، بل أن ينفذ إلى عتبة الحريم، وأن

وكانت مهتار خانة^(١٥) الباشا تدق وتعزف، بينما تمر المركب في حضرة الباشا وتنزل من القلعة، ولا يوجد في هذا المركب راية أو علم أو بيارق أو علم رسول الله، وتنزل المركب وفقاً لهذا الترتيب من باب الوزير، ويشارك في كل بلوك من البلوكات السبعة مائتا جندي، ولا يزيد العدد عن ذلك، لأن هؤلاء الجنود يحصلون على عطايا وإتعامات بعد المركب، ولو شارك عدد كبير من العسكر، فلن يكون في مقدور المحتسب أن يمنحهم جميعاً العطايا والهبات.

وأمام عسكر الباشا يأتي رئيس الشرطة يليه إثنان من انيوزياشيه وعساكر الجاريةشيه، وفي أيديهم الدبوس (آلة الحرب) ويليهم مائتان من المتطوعين - البورنيلان^(١٦) - بعد ذلك يأتي ركب التفتحية. ثم مركب الشراكسة ومركب المتفرقة^(١٧) ثم يليه مركب العزب^(١٨) ثم مركب الانكشارية، وبالإضافة إلى مركب شطار الباشا يأتي المحتسب وإلى جانبه مركب المشاة والفرسان.

وبهذا الترتيب تأتي جميع المركب عند صلاة المغرب. أمام جامع محمود باشا في ميدان الروملي، ويتوقف هناك، ويتوقف عزف الفرقة الموسيقية، ويؤدي السيد المحتسب وغيره من الأعيان صلاة المغرب.... وهكذا ينتهي مركب جميع أهل الحرف التي تحت سيطرة السيد المحتسب^(١٩).

وكانت باقي احتفالات الناس برمضان كما هي لم تتغير فانازيرات العائلية والمهر حتى موعد السحور، وتجمع الناس في المقاهي وقراءة القرآن وختمه في المساجد، وعند بعض الجيوش التي كان يحضر إليها المقرئون لخم القرآن، وكانت التقاديل، حسبما يذكر أبو السور، تصاد في الأسواق والشوارع ويذكر أولها طبلية طائفلة تسمى «القلندجية» تضم مائتي فرد كان عملهم على ربحه الخصوص هو تزيين الدكاكين بالفوانيس أثناء ليالي السور وليالي رمضان^(٢٠).

ويبدو أن المظهر الاحتفالي لشهر رمضان لم يستمر علماء الحملة الفرنسية، أو لم يكن ضمن مشروعهم الوصفي فتناولوه في عجالة؛ حيث يذكرون أنه في شهر رمضان، وهو وقت صيام الأتراك (المسلمين)^(٢١) وهو نفس موعد سفر العمل إلى المهجاز يسرى أهل القاهرة عن أنفسهم، وبخاصة في الليل، ومع ذلك، فإنه يرى بالبيادين نهارة جمهور من العواة خاصة في ميدان الزميلة في سطح القلعة^(٢٢).

وكتب جومار «وفي مساء رمضان تبدو الشوارع مضاعة وصاخبة ويجتمعون بها في أبهى ملابس العيد ويأكلون بلذة

ينشد بعض أشعار رقيقة لا تخلو من غزل، وبدلاً من أن يعلن عن وجوده في كنف الحريم يمثل هذه الصيغة العتيقة التي تلازم أقرانه عندنا «استيقظوا أيها اليوم وصلوا على راحيلكم الورعين، فإن المسحر يقول مثل هذه العبارة الرقيقة، عندما يترجمه بحديثه إلى النساء «غنى جفونك يا عيون الدرج، بل إنه كثيراً ما يقص هناك (في محفل الحريم) فضائح النهار» (٢٣)، أو ما جرى بين القلق والفار.

ومناجاة الجبرتي في أوائل القرن التاسع عشر نجد أنه لم يحدث اختلاف عند استطلاع هلال رمضان؛ حيث كان يركب المصنوب ومناخ الحرف في مركبهم المعتاد لاستطلاع الهلال (٢٤) وعند رؤية الهلال كان يعلن عن بدء رمضان بانطلاق المدافع من القلعة ويصحبها كثير من البنادق، ويطلق المسكر المقيمون بالبلد (يقصد القاهرة) أيضاً بانطلاقهم من أسطح الدور والمساكن، ويستمر ذلك إلى ما بعد الغروب، يحدث مثل هذا في آخر يوم رمضان (٢٥).

وفي أوائل العقد الرابع من القرن التاسع عشر يصف لبن ما كان يحدث في رمضان، فيذكر أنه في اليوم السابق لبدء رمضان يتوجه بعض الأشخاص إلى الصحراء لرؤية الهلال وهذا ما يعرف بليلة الرؤيا. وبعد التحشيت من رؤية الهلال يطلق المصنوب وشيوخ بعض التجارات والحرف وفرق المزيكا والفقراء يرأسهم الجنود في مركب من القلعة إلى محكمة القاضي لاستطلاع الهلال، وغنون وهم سائرون «بركة، بركة - بارك الله عليك يا رسول الله، السلام عليه، وينتظرون عودة من ذهب لاستطلاع الهلال. وبعد أن يصل الخبر برؤية الهلال ينقسم الجنود والمحتشدون فرقا عديدة؛ حيث يعود فريق منهم إلى القلعة، بينما تطوف الفرق الأخرى في أمواء مختلفة في المدينة هائفة ديا أبناع أفضل خلق لله، صرموا، صرموا، وإذا لم يريا القمر في تلك الليلة، فيصعد المنادي: بكرة شعبان، مافوش صيام. وفي حال إعلان الصيام تتلأأ الجموع بالألوان كما في الليالي المتعاقبة، وتعلق المصابيح عند مداخلها ووفق المآذن.

ومن الشائع في رمضان رؤية التجار في متاجرهم يتلون آيات من القرآن أو يؤدون الصلوات أو يزعون الخبز على الفقراء.

بعد الإفطار يرزاد البعض، خاصة أبناء الطبقة الدنيا، المقاهي؛ حيث يعتقدون اللقاءات الاجتماعية، أو يستمعون إلى رواة القصص الشعبية، أو عزف المزيكاية الذين يملوهم في المقاهي كل ليلة. ويتدفق الناس إلى الشوارع، كما تبقى

محلات اللشريات والمأكولات مفتوحة، وهكذا ينتقل الليل نهاراً. وإلى جانب هذا يقيم بعض علماء القاهرة حلقات ذكر في منازلهم بدعوة بعض الأشخاص من أصدقائهم، فيقيمون (ذكر) أو خفمة.

ولكل خط أو منطقة صغيرة في القاهرة مسرحها الخاص الذي يحمل في يده اليسرى بازاراً صغيرة أو ما يعرف بطيعة (المسرح)، وفي يده اليمنى حصا صغيرة أو سوط يضرب به، ويرافقه في جولاته صبي يحمل قديلاً في إطار من جريد النخل؛ حيث يتوقف أمام كل منزل عدا منازل الفقراء ويضرب المسحر بازه عند كل وقفة ثلاث مرات، ثم يطلق المذائح اللدوية منادياً بالصلاة على الرسول ويوحد الله، فيقول (اصحى يا غفلان وهد الرحمن) ثم يضرب الطيلة ويقول «محمد رسول الله، ويعد ضرب الطيلة قائلاً «أسد ليلتيك يا فلان، (ويسمى اسم سيد المنزل) ويضرب بازه ويقول «تقيل الله مله أو منهم صلاته وصيامه وصنانه ويختم كلامه «ربنا يحفظك يا كريم في كل سنة.

وأحياناً يروى قصة المعراج وغيرها من قصص المعجزات. ويحصل المسحر من الأسر المتوسطة على مبلغ يتراوح بين قرشين وأربعة قروش في العيد، كما أن البعض يصليه مبلغاً بسيطاً في كل ليلة.

ويذكر لبن أن بعض نساء الطبقة المتوسطة يضعن قطعة معدنية صغيرة في قطعة من البرق ويرميها إلى المسحر بعد أن تكون قد أشعلت الورقة حتى يرى المسحر مكان وقرعها فيتلوا المسحر، حسب رغبته، أو كما يروى، سورة الفاتحة ويروى قصة قصيرة ليليتها قصة الصرثين وشجارهما.

ويحيى بعض الأتقاء العشر الأواخر من شهر رمضان في جامع الحسين أو جامع السيدة زينب، وتقع ليلة القدر بين هذه الأيام العشرة؛ وهي ليلة مباركة يستجاب فيها الدعاء ويرجعون أنها ليلة السابع والعشرين، على أن البعض يصنعون أمامهم رسماً فيه ماء مالح يتذوقون طعمه، فإن أصبح حلو المذاق فيتمكنون أن تلك الليلة هي ليلة القدر (٢٦).

وتنتقل عبر الزمان ما يقرب من قرن؛ حيث نتلقى مع بعض المصريين المعاصرين الذين يتناولون المظاهر الرمضانية خلال الثلاثينيات.

وتحدث نعمات فؤاد وغيرها (٢٧) عن مركب الرؤية؛ حيث كانت القاهرة والأقاليم وقراها تحتفل برؤية هلال رمضان فيخرج مركب من أرباب الحرف، كل حرفة على عربة مزينة بالآلات الحرفة، وغرفها الحرفيون يمارسون حرفهم

ويعتقد الناس أن الجن والعفاريت تحبس في رمضان - كما يعتقدون أن رمضان ملك من الملائكة، وأنه إذا حل قيد الجن والعفاريت في مقام من الناس، ويهال الأطفال فرحين بأن العفاريت قد حبست فلا داعي للخوف من الليل ويظنون.

يا رمضان يا عود كسبريت

يا مقيد كل العفاريت

وكانت النساء يقسمن رمضان ثلاثة أقسام: عشرة مرق وعشرة حلق وعشرة خلق؛ حيث إن الأيام الأولى من رمضان يتناولون بالطعام تحية وحفاوة بـرمضان، حتى إذا ألقوا مواعيد الأكل الجديدة بدأ الناس يعدون العدة لكلك العيد فيأخذوا فرغوا في أواخر الثلث الثاني من رمضان بدؤوا يعدون العدة للعيد، فيشترون الملابس الجديدة للأولاد والأسرة (٣٠).

أما عن رمضان في الريف في نفس الفترة السابقة فيذكر محمود أبو رية «أن أهل القرى يستقبلون شهر رمضان بالفرح والانشراح ويحلى بعضهم بإحضار مقرنين يتلون كتاب الله في ليلالي الشهر بطوله في بيوتهم.

وتبدو القرى في شهر رمضان في مظهر بهيج فتري أهلها بعدما يؤدون عملهم في المقول، يذهب بعضهم إلى المساجد قبل العصر ليؤدوا ما فرض عليهم من صلاة، ثم يستمعون إلى دروس الفقه والوعظ. وبعد صلاة العشاء والتراويح ينتشرون بين أرجاء القرية، وتعد زياراتهم إلى القرى المجاورة، وهذه الزيارات لا تقوم بها إلا الطبقة الغنية والمتوسطة.

وتتبار طرق القرية وشوارعها في هذا الشهر بما يضعه الناس أمام بيوتهم من الفوانيس، ويتناول بعض أهل القرية إفطارهم أمام بيوتهم أو في منازيلهم ليفطر معهم غريب عن القرية من الضيوف أو من أبناء السبيل.

ومن العادات الطيبة أنهم يصلون أرحامهم قبل صومهم وبعد الانتهاء منه، فيرسلون بالهدايا إلى ذوي قرياهم في اليوم الأخير من شعبان، ويسمون ما يرسلونه إلى بناتهم وأخواتهم المنزوجات بالشك (يسمى آخر يوم في شعبان بيوم الشك) أما هدية اليوم الأخير من شهر رمضان، فيسمونها (العيد)، وكل خاطب يرسل هذه الهدايا إلى خطيبته ومعها بعض الكسوة، خاصة في هدية العيد، وتصل هذه الهدايا على رؤوس البليات والنساء، فيسرن بها جذلات فرحات يخلدن ويزغردن، وهذه الهدايا يكون أكثرها من الأرز والسكر. ويزيدون في هدية عيد الفطر بعضاً من الكلك.

ونظراً لعدم تقدم وسائل الاتصال في ذلك الوقت، فإن الأطفال كانوا يذهبون إلى المسجد قبل الغروب ويظنون أمامه

ولكن بطريقة رمزية تحية منهم للاحتفال. وتكتفن كل عربة في زينتها، ويمير في المركب أرباب الطرق الصوفية يحملون أعلامهم وشعاراتهم، وفرق الشرطة والجيش والموسيقى، وتطلق المدافع على صباح الأولاد على إثر كل طلقة (هبة)، ويمشي هذا المركب في الشوارع حتى يقصى إلى المحافظة في القاهرة أو إلى المديرية في عواصم الأقاليم أو إلى بيت البيه المأمور في المدن. حيث يوزع الشربات وتطلق الزغاريد على طريق المركب، حتى إذا حل المساء أضئلت المآذن جميعاً احتفالاً بشهر الصوم وهفت الفوانيس الصغيرة الجميلة الملونة وارتفعت أناشيد الأطفال.

وحوى يا وحوى إياحه (٢٨)

رحت يا شعبان إياحه

جيت يا رمضان إياحه

بنت السلطان إياحه

لابسه قفطان إياحه

أحمر يا ولاد إياحه

ويسمر الأولاد في الأغنية مع تغيير لون القفطان (٢٩).

ويلاحظ صغر مقامح الأغنية، وذلك حتى يستلحق الأطفال ترددها، وكذلك لتقصير فترة الأداء حتى يشارك الجميع بالرد (إياحه).

كما كانت الأطفال تردد أغنية

يا رمضان يا ورق أخضر

إيامك زى السكر

بتسوي لنا بتفكر

إيه تعمل فيك يا رمضان

إحنا الشيبان البكر

دالتا بتجيدنا معطر

دا سيامك بيهدينا

وع المساجد بيبردنا

ونصوم ونصلى فيك يا رمضان

يا رمضان ياورد جميل

أما الكبار فكانوا يقيمون رمضان بذكر وقراءة القرآن. وكانت الليوات الكبيرة تتفق مع مقرئ مشهور لإحياء ليالي رمضان بنلاوة القرآن في المنزل.

يرتقبون آذان المغرب، حتى إذا أذن له انطلقوا إلى بيوتهم يهرعون صائحين (يا صايم افطر المغرب أذن).

وإذا كان الرجال والنساء يمز عليهم فراق شهر رمضان كأنه صنيف عزيز عليهم يرحل عنهم، فإن الأطفال يحزنون عليه كذلك، ويبدو حزنهم فيما يصعدون قبل غروب اليوم الأخير من شهر رمضان؛ إذ يصعدون على أسطح منازلهم ويصنرون على بعض الأواني اللباسية بمصا ويصيحون بكلام يودعون به رمضان كأنه رجل تتخطفه من بينهم يد الزمن، ومن هذا الكلام قولهن: (يا رمضان يا ابن الحجة يا مبيت على المفدة - يا رمضان يا ابن عيشة يا مبيت عالعرشة) (٣١).

ويخلق بي حديث القاهرة في حياتي، وحياة القرى، عائداً بي إلى أيام جميلة خلت. فمهما يأتي رمضان كنا نلّف نحن أطفال شارع يوسف مصطفى بالمنيل بعد الإفطار على بيوت الشارع ممسكين بالفلوانيس، ليس للجمع لكن البعض، ونغني الأغنية السابقة: وحرى يا وحرى كما جاءت سابقاً. كما كنا نغنى.

| | |
|--------------|-----------|
| أدنا العادة | اه يا ستي |
| ياميش وحلارة | اه يا ستي |
| فسلق بقلارة | اه يا ستي |
| رسي يسخليكي | اه يا ستي |

وهذا ما أتذكره، ونلّف على البيوت ونغني هذه الأغنية أمام الشقق، فنخرج السيدات واللاتي أحياناً ما يكون أولادهن معنا ويمطينا بمصاً من المكسرات وهن سيدات.

وبعد الانتهاء من هذه الجولة، نبدأ في لعب بعض الألعاب كالاستغماية، عسكر وحرامية، وذلك في وقت كان يوجد فيه فعلاً عسكر وحرامية، وقد اختفت تلك اللعبة الآن لأنه لم يعد يوجد إلا فريق واحد فقط.

فأنتي أن أتذكر أننا كنا نلعب الكرة أثناء النهار في الشارع؛ حيث كانت الشوارع نظيفة وخالية ومستوية، هكذا كانت تمنحني بنا أيام رمضان في القاهرة.

أما عندما كنت أقصى رمضان في زاوية الداعورة إحدى قرى محافظة المنوفية، فكانت نقضي النهار نلعب ونرتع سواء في الحقول، أو على شواطئ الترع نصطاد السمك أو نسمج، ولم تكن نمارس لعب الكرة كما في المدينة في ذلك الحين، ثم ننام وقت الظهيرة ونستيقظ قرب آذان المغرب؛ حيث يذهب

الأطفال البعيدون عن الجوامع ليجلسوا بالقرب منها كما يصعد الآخرون فوق الأسطح لكي يسمروا الأذان. وعندما ينطق آذان المغرب ينطلق الأطفال عائدون أو هابطون قائلين: اذن - اذن والصايم يفسر.

وننطلق بعد الإفطار للعب في شوارع القرية أو في جرن قريب أو في منطقة واسعة. وكانت ألعاب القرية هي الاستغماية أو حجر. وبعد الفراغ من اللعب نجلس على الأرض أو على المساطب التي كانت منتشرة حينئذ أمام الدور؛ حيث نتسامر، وغالباً ما كان الحديث أو العكى يجر حول البن والغارات.

وتجاذبنا أحاديث الطفولة حتى (نصف الطلبة) أي نسمع صوت طلبة المصمر، وهذا فإما نذهب للآفقيه أو نستمر في حكينا، حتى يمر أماننا وننطلق معه، وطالما هو سائر يسحر الناس بصوته الشجي، فالأطفال يلتفون حوله ويسيرون معه والبعض يركبه عائداً من حيث أتى، ويضمّن إليه البعض الآخر وهكذا حتى يلهي دورته.

وكان المسحر في ذلك الوقت، وكل وقت، ليس له أجر معلوم أو أجر ثابت. ولكنه يأخذ ما يجود به الناس في صباح يوم العيد. وعادة ما كان الأجر يؤخذ بالحبوب، فيأخذ قدحاً أو نصف كيله من الحبوب سواء ذرة أو قمح، ولم يكن أجراً بالمعنى المفهوم، ولكنه هبة كل يجود بها حسب قدرته.

وكان هناك بعض الأفراد، وغالباً من ذوي اليسار يحضرون مقرر أو أكثر لسلامة القرآن في المنزل وأحياناً يقومون صلاة التراويح بالمنزل، وقد قل ذلك الآن.

كما كانت الزيارات تكثر في رمضان، وخاصة حلقات الأصدقاء؛ حيث تجتمع كل صديقة سوية يتسامرون حول أكواب الشاي. وكان من الطواهر الملحوظة تزايد تبادل الهدايا بين البيوت من الأطعمة. ومن العادات الجميلة أنه عندما يرسل أحد طعاماً لآخر فلا يرد له الوعاء خالياً، بل لابد من وضع طعام أو شيء به (عيب - ما يصمق).

ولكن لماذا كنا لا نلّف خلف المسحر في المدينة، ونلّف خلفه في القرية. إن هذا التساؤل لم يطرح نفسه عندما كنت صبية، وبالتأكيد إن الإجابة ستكون اجتهداً، ولكنها هي الحقيقة التي اختفت طوال هذه السنوات.

في المدينة كنا لا نستطيع السهر خارجاً لوقت متأخر، فمهما كان هدوء المدينة في ذلك الوقت، إلا أن ذلك لم يمنع

تخوف الأهالي على أولادهم، فكانوا يحذرونهم من البقاء خارجاً لوقت طويل.

ونحن في القرية هناك إحساس نفسى بأن هذه القرية بكل دورها دار واحدة كبيرة، فالقرية هي البيت الكبير، بعكس المدينة لا تشعر بهذا الشعور، ولذلك لا تشعر بارتياح إذا خرجت بعيداً عن نطاق الشارع الذى أنت فيه، بعكس القرية فهي كلها براح لك، وأياماً تذهب فأنت في مكانك وبين أمك.

وفى المدينة للطفل عوالم عدة: فى المنزل أو الصارة عالم. وعندما ينتقل إلى الشارع فعالم آخر، وفى المدرسة عالم مختلف، وفى النادى إذا كان من أهل ذلك، فعالم آخر، أى أن معارفه وأصدقائه وتجاريه وخبراته تختلف من مكان إلى مكان، وربما يكسبه ذلك على المدى البعيد قدرة أكبر على التعامل أكثر وعدم تصلب.

أما طفل القرية فعالمه عالم واحد فى الشارع وفى المدرسة وفى الحقل وأثناء اللعب، هي نفس الوجوه التي يتعامل معها ويأمنس بها ليس الصغار فقط، ولكن أيضاً الكبار هم أنفسهم من يدخل بيوتهم ويدخلون بيته ويأراه دائماً فى الحقل أو متحقيقين فى حلقات السمر. إذن هناك نوع من الطمأنينة والتألف فى بيئة أخرى وفى نفس الوقت. وقد أدى هذا التألف والوحدة مع المكان والناس إلى قدر كبير من الصامح. كما أن صديق عالمه هذا أدى إلى نوع من عدم المرونة أو القدرة على التعامل بسهولة ويسر عندما ينتقل إلى بيئة أخرى.

وفى الأيام الأخيرة من رمضان كان أطفال الدار يشاركون فى نقش الكعك وكنا سعداء جداً بهذا العمل، كما كنا نبدأ فى شراء الأقمشة وتفصيل الجلابيب الجديدة؛ حيث كانت تفصل بفتحة تشبه المبيعة، وهى الجلابية الفلاحى. وهكذا يتدرج النشاط والاهتمام من لعب إلى نقش إلى تفصيل، وذلك على مدار هذا الشهر الكريم.

وفى المرحلة التالية لمرحلة الطفولة والصبا عندما بلغنا مبلغ الشباب استمرت ممارسة لعب الكرة فى شوارع المدينة نهاراً، وفى القرية استمر الذهاب إلى الدرع للصيد أو للحقل لقضاء بعض الأعمال، واختفت من حياتنا بعد الإنفطار سواء فى المدينة أو القرية ألعاب الأطفال، وتبدل لعب الأطفال إلى سير فى شوارع المدينة والوقوف على ناصية الشارع والذهاب أحياناً إلى حى الحسين أو السيمنا. أما فى القرية فكانت تمشى بعد الإنفطار فى بعض الشوارع وتصلى العشاء والتراويح فى أحد مساجد القرية، ثم تطلق خارجها وتعود لتجلس أمام أحد البيوت للتسامر حديثاً، ولم يعد هناك مصاحبة للمسحر.

ولتترك عبق التاريخ وحديث الذكريات وتتحول فى الصحراء الغربية سحياً وراء معرفة شكل الاحتفال، وكيف كان، وكيف أصبح، وهل هناك اختلاف بين تلك المناطق المتشابهة جغرافياً وحياتياً؟ وأيضاً فى مناشطها الاقتصادية.

هناك فى شمال الدلتا، عند التقاء العذب بالمالح فى رشيد، تشعر بروائح شهر رمضان قبل قدومه بشهرين على الأقل؛ حيث يبدأ صانعو الفوانيس فى صنعها ويتوافد تجار القرى المجاورة لشراء كميات منها ويطلق فى الشوارع، والمنازل، كما تنتشر أفران الكفاية فى الشوارع وتغطى الأسواق بالمظلات الملونة.

يستعد كل بيت لهذا الشهر بتخزين السمन والأرز والسكر، وغير ذلك من مواد غذائية، كما يخبز العيش ويوضع فى السحارة، وينتشر بالتمو القبول فى الشوارع، ويبدأ أهل كل منطقة فى تنظيف للجوامع المحيطة بهم، ويشترك فى ذلك الصغير والكبير. هناك فرحة تعم الجميع بقدوم رمضان، والآن اخفى فى أغلب البيوت خبز العيش.

يخرج الأطفال بعد الإنفطار إلى الشوارع ويحمل بعضهم الفوانيس ويلبسون ألباماً مختلفة مثل الاستعمارية، ويلبب بعضهم على المنازل ويذنون الأغنية التى تضى فى بروج مصر بمعنى واحد ومفردات مختلفة.

رمضان جانا دوننا العادة

ويعطى أصحاب البيت الحمر والجوز واللوز للأطفال، ولا يمكن أن يرد صاحب بيت الأطفال أبداً، بل لابد وأن يعطيهم حتى ولو كميات قليلة. وقد اختفت تلك العادة منذ حوالى عشرة أعوام، وإن ظلت فى شوارع رشيد القديمة، ولكن ليس بنفس الصورة الأولى.

ومسحر رشيد يركب حماراً فى تجواله، ويضرب على النقارية بدلاً من الطبلية أو الرق أو السفيف، هذا هو الاختلاف بين مسحر رشيد وغيره من مسحري المدن والقرى التى ذكرت فى هذا البحث، فلم يصادفنى فى البحث مسحر يركب حماراً ويضرب على نقارية، ويبدو أن المسحر يستخدم الحمار لكى يضع عليه النقارية؛ حيث لا يمكن استعمالها دون وضعها على شيء. واختفى الحمار والنقارية وبقي المسحر ومعه طبلية.

الليلة ليلة القدر بها ظاهرها لم أصادفها، حيث تلبس السيدات الجلابيب والطرح البيضاء ويصعدن إلى الأسطح ومنهن من تأخذ معها سبرتاية للعمل عليها شايلاً أو قهراً.

ويجلس على الأسطح يتعبدن وينظرن إلى السماء ويدعين الله على أمل أن تفتتح لهم طاقة ليلة القدر ويستجاب الدعاء .

وبعد ليلة القدر يجتمع الأقارب والأعزاء لعمل كحك العيد «التي بعمجن واللي بتفدح» ،واللي تفرص، واللي تفتش وتعمل كاروريا «سكوت» ويحمل البنات والأولاد للصاجات، ويعملون أصواتاً بالصاجات عشان الناس تعرف إنه فيه خير. وللفران نصيب من الكحك، وإذا لم يأخذ الفران نصيبه يعنى ذلك أن الكحك سيء أو أن أصحابه بخلاء .

وهناك بعض الأعراف التي استقرت لدى الناس؛ فمثلاً إذا تلف كحك أحدهم يرسل له جبرانه، أيضاً إذا كان واحد عنده وفاة لا يصنع الكحك، ولكن يمكن أن يشتريه من السوق وفي هذه الحالة يخفيه حتى لا يراه أحد، وإذا تجرأ وعمل أحدهم كحكاً في هذا النزف فيلومه الآخرون على فعله هذه(٣٧) .

وفي المنيا عروس الصعيد في قرية بنى والس قرية (حسن ونعيمه) عندما كنا نعرف أن غدا سيام كنا نخرج الصفايح، ونسير في دروب القرية، ونضرب على الصفايح قائلين: بكرة الصيام يا إسلام، رمضان جانا يا إسلام، وأيضاً:

يا رمضان هيب هيب كل سنة والت طيب

وكان بالقرية دكان به راديو، لذلك منذ حوالي أربعين عاماً؛ حيث كان يجتمع للرجال أمام الدكان ليوستمعوا إلى القرآن الكريم، وبعد آذان المغرب يطلق الأطفال إلى بيوتهم صائحين .

ادن آدن والصايم يطر
افطر يا صايم على الكحك العايم .

ومن يستمع إلى الآذان من الجامع القبلى، وهو الجامع الوحيد بالبلد، يطلق أيضاً صائحاً: ادن آدن .

أول أيام رمضان «فيه الرقراقة» ،لازم لكل ياكل لحم أر طيور «ولم تكن الكثافة قد عرفت في القرية في ذلك الحين، لذلك كان الحار فطير بسمة» ،ويحلى به بعد الفطار، ولا يحلى به في السحور؛ لأنه إذا أكل منه أحد بعد السحور عطش عطشاً شديداً .

بعد الإفطار كان معظم الرجال يتوجهون إلى الجامع للصلاة؛ أما الأطفال فكانوا يمارسون ألعاباً عدة منها:

الترميذة: تلعب من فريقين كل فريق خمسة أو ستة على حسب العدد الموجود والملعب كان فسيحاً والجون عبارة عن حائط منزل، وكل فريق له جون حيث يقذف الحكم بالكرة

بين الفريقين، ويظل كل فريق يدفع الكرة تجاه حائط الفريق الآخر، فإذا امتد الحائط احتسبت هدفاً وتستمر هكذا إلى أن يهزم فريق الآخر .

ليلة القدر: تختار مجموعة الأطفال من بيئها طفلاً يتميز بالظفارة، وعلى حد قول الراوى «محمص» ويربطون طاقية على كل أذن، ويربطوه بحبل من رقيقته ويمشي على يديه ورجليه ويمر الأطفال على البيوت صائحين «ادونا عشا المبروك» ، إن أعطونا فيعطونا عيش بتار وتمرا وفي أثناء ذلك نطلب من المبروك الذى هو القدر أن يرقص رقصة العجوز فينتطط، ونأمره باللوم على جنبه فيقام، وذلك بين ضحكنا وضحكات أصحاب البيت، ونستمر في المرور على البيوت حتى نجمع كلاً كبيراً، فنجلس لذلك ما جمعناه .

السمك دول: يجلس الأطفال صفّاً وراء صف ويخرج أحدهم بعيداً ويحضرون حجراً يتداولونه بينهم، مع عدم إتاحة الفرصة لمن هو خارج الصف لمعرفة كيف يتداول ذلك الحجر إلى أن يخفيه أحدهم. وينادون على ذلك الذى هو خارج الصف ليقرر أين الحجر، وله معارلة واحدة، فإذا فشل بمسك من معه الحجر بالبحر قاتلاً «السمك دول» ،ويذهب خارجاً مرة أخرى، أما إذا عرف مكان الحجر فيجلس مكان الذى معه الحجر الذى يذهب بعيداً لتبدأ اللعبة مرة أخرى .

توجد أيضاً لعبة تشبه لعبة الهوكى، يقسم الحاضرون فريقين وكل فريق له مرمى، وهو عبارة عن قطعتين من الطوب بينهما مسافة خمسة أمتار، ويسمك كل واحد بعكاز من شجر الأسط ويضرب به الكرة المصنوعة من ليف النخيل محاولاً إسكانها مرمى الفريق الآخر .

أما البنات فيلعبن لعبة «السويم» ، يحضرن البنات شقف فخار وتمسك البنات شقفة بيدها وتضع الباقي على الأرض، وتقذف بالشقفة عاليًا، وتحاول أن تجمع الشقف من على الأرض قبل أن تلتف الشقفة التي قذفتها لأعلى، ويحسب لها المدد الذى أخذته من على الأرض. أما إذا وقعت الشقفة على الأرض فلا يحسب لها شيء .

من العادات المتبعة والواجبة في شهر رمضان وغيره من المواسم أنه إذا كان لأحدهم بنات متزوجات لابد من إرسال «الواجب بتاعهم» ،أبطلهم لحمة اسمه «الواجب» .

وجدير بالذكر أن مسيحي القرية يهادون المسلمين في مناسباتهم، وأيضاً يهاديهم المسلمون في مناسباتهم .

فى الشهر الأخر من رمضان تبدأ البيوت فى عمل الكحك والبسكويت عدا من لديهم مدرفى، ويهادى الناس بعضهم البعض، كما يرسلون ككاً للفقراء (٣٣).

وقرب الحدود السودانية؛ حيث اذندان كان بعض الرجال يصعدون على مرتفع يرتبون الهلال وعندما يرونه يكررون، فيعرف أهل القرية أن غدا هو أول أيام الصيام. ويحدث مثل ذلك فى كل القرى.

وفى ذلك الزمان الجميل، حيث لا مذباج أو مرناة وقيل أن ينطع الليل القرية كان الأطفال يجلسون بجوار الجامع، وحين يؤذن المؤذن يطلق الأطفال صائحين «دن دن».

وكانوا يجرهون صياهم بـ «الأبرية»، ويعمل من دقيق الذرة الرفيعة رقائق، ويوضع هذا مع مقنوع البلع قبل الإفطار، ثم يذهبون لصلاة المغرب والعشاء، ثم يعودون للإفطار.

يعتبر «الأتر» من الأكلات الرئيسية ويصل من الملوخية أو أوراق الزبيا الطرية بطريقة طهيها مثل السبانخ والأدحية، ويعمل من الفول، حيث يسلق ويأكل بملح ولم يكونوا قد عرفوا تدميس الفول فى ذلك الوقت.

بعد الإفطار كان الكبار يجتمعون على المصاطب أمام الدور للسهر والتسامر. أما الصغار فكانوا يمارسون ألعابهم وهى كثيرة منها:

جسر كدية - العنصرة للمحذوفة، يحضرون عنصرة بجناء، ويقذفها أحد الأطفال بعيداً ويطلقون جميعاً للبحث عنها ومن يجدها يكون هو الفائز.

فردة رجل - هندكبة؛ يقسم فريقان من أربعة أو خمسة، وكل فريق له مرعى، وشروط اللعب أن يحمل على رجل واحدة، ويمسك الرجل الأخرى بيده، وتوجد كرة، وكل فريق يحاول إدخال الكرة فى المرعى الذى يحرسه حارس يقف على قدميه، ومن يسجل ستة أهداف يكن هو الفائز، ولا يستمررون فى اللعب حتى انتهاء المباراة، ولكنهم يستريحون كل فترة.

— يعلون مكاناً ميعاً ويغمون عيون طفلين ويطلقون منهما المودة للكان الأول، ومن يعد يستمر فى اللعب، وهكذا حتى يرون من الفائز.

أيدو ميه: يرسم خط عريض بجراف أو قطعة خشب عريضة بطول ٥٠ خطوة تقريباً، وتغمى عيون الأطفال

ويطلب منهم السير فى هذه الجرة وعدم للخروج عنها ومن يخرج لا يستمر فى اللعب، ويقوز من يصل إلى النهاية دون الخروج عن الخط، وطول سير الأطفال يقولون أيد وميه للدونا للدونا.

كان ككتابة: وهى اللعبة التى يلعبها البنات فى جميع أنحاء مصر؛ حيث يحضرن بعض الأحجار الصغيرة، وتقذف الفتاة التى تلعب حجراً لأعلى وتحاول أن تأخذ باقى الأحجار من على الأرض قبل أن تلتف الحجر المقذوف إلى أعلى، ومن تجمع أكثر كمية من الأحجار تتبرهن هى الفائزة.

ويعرف موعد السحور بالنجم، ويسمى نجم الصنوف، وكان المسمر يعمل طيلة أو عطية صنفج يخبط عليها وينادى «كت سحران، أى قوموا اسهروا. وغالباً ما كان السحور يشتمل على لبن.

ومن منتصف رمضان يبدأ للنساء فى التحنن على الرحايا استعداداً لعمل كك العيد.

ومن الطريف أن الأطفال عندما يلاحظون أن أحد الكبار أظفر فى رمضان، أى شاهده وهو يأكل أو يشرب خلسة ينتظرون إلى صباح العيد ويذهبون الى مكان صلاة العيد التى تقام فى مكان خال، ويجلسون على مكان مرتفع وينادون على المفرطين وهم قادمون لصلاة «هكو هكو» ومعاها اسمع أنت كنت فاسط ولم تصم «إننا مخافش من حده» هذا كان جواب الراوى على سؤالي عندما سألته ألا تخافون أن يضربكم أحد هؤلاء المفرطين (٣٤).

هناك فى أكثر الواحات عزلة - عزلة شاملة تلف المكان تشعرك بخشوع ورحبة خاصة عندما يحل الليل؛ حيث تصام الأنوار إلى موعد، لا اتصال عبر الأثير أو مشاهدة للزمناء أو متابعة للمسحف. أقرب المدن إليها سيرة وتبعد مائة وخمسون كيلو متراً؛ حيث لا مواصلات أيضاً سوى سيارة مجلس مدينة سيرة التى تعد إلى جارة أم الصغير أسبوعياً تقريباً تحمل عليها بعض المواد التموينية والتدخينية.

يبدأ الاستعداد لهذا الشهر الكريم قبل حوالى أسبوع من بدايته بالذهاب إلى سيرة لكى لشترى بعض الاحتياجات والطلبات التى تحتاجها، وأغلبها مواد غذائية كالدقيق والأرز، والذهاب الآن بسيارة تستأجر لهذا الغرض، ولكن قبل ذلك كان البعض يذهب بالركاب ليحضرن ما يحتاجه لنفسه وللآخرين.

وعندما كانت القرية (٣٥) مقامة على الزبوة، كنا نصعد فوق أسطح المنازل وننظر الهلال - وروية الهلال سهلة؛ حيث لم نر صفاء في سماء مثل سماء الجارة.

وعندما نتحقق من روية الهلال يعرف الجميع موعد رمضان. والآن لم نعد نتحقق من روية الهلال حيث تكفى بالإذاعة، وكان الإعلان عن موعد الإفطار يعرف من الأذان في مسجد القرية الوحيد.

وكانت لرمضان فرحة؛ حيث يجتمع أهل القرية، كل مجموعة سوياً، يتسامرون ويحبب الأولاد سوياً والقرية القديمة صغيرة وليس فيها متسع للحركة كالآن؛ حيث يجرى الأولاد ويلعبون، ويذهبون من مكان إلى مكان، وكذلك الكبار، وعند أذان العشاء تجتمع القرية جميعاً تقريباً للتسلاة في الجامع، ويحدث هذا أيضاً في الفجر؛ حيث تستيقظ مبكراً.

ورغم صغر القرية القديمة إلا أنه كان هناك من يقوم بالسحير حاملاً بندقية، وكان لا يتقاضى أجراً، ولكن البعض يعلبه هدية كبعض الدقيق أو الشاي. أما الآن في القرية الجديدة، فلا يوجد مسمر، ولكن أحياناً يمكن أن يتطوع البعض ويسير مغطياً على الأبواب فقط ليوظف الناس، ويمكن أن يقوم بهذا أكثر من شخص واحد.

وفي ليلة القدر يجتمع الرجال للإفطار في المروعة (٣٦) حيث يجهز الإفطار واحد أو أكثر، بعد الإفطار نقيم بالذكر بذكر آلات موسيقية كالبندير أو الطبلية.

ونقول في أحياننا إن رمضان ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

الفترة السريعة

الفترة المتوسطة

الفترة البطيئة

ونعني بالفترة السريعة أن الأيام الأولى من رمضان تمر بسرعة.

ومن منتصف العشرة المتوسطة نبدأ في إعداد ملابس جديدة وحلويات، وذلك استعداداً لمعيد الفطر المبارك. وبداية العشرة البطيئة أي من ٢١ رمضان نبدأ من قبل حلول الفجر في ترحيل رمضان (٣٧) ولم نعد لدى الراوي تفسيراً لتسمية العشرة الأخيرة بالعشرة البطيئة، ولكن يبدو أنه لشرفهم للميد يصمون بأن العشرة الأخيرة لا تنتهي.

وفي منديشة إحدى قرى الواحات البحرية، وكما ذكرنا من قبل، كان يخرج ثناء القرية من حيث الثقل ليرقبوا الهلال والآن اختفى ذلك، فقد قام المذيع بالوظيفة، وأيضاً انتظار

الأولاد بجوار الجامع؛ لكي يسمروا الآذان والانطلاق صائحين اذن... اذن والصائم يظفر. لختفى ذلك أيضاً، فقد كثرت الجرامع وعلا صوت المؤذن.

وأغلب أهل منديشة يظفرون على بلح أو مشمش، ثم يخرجون لسلامة المغرب في الجامع، وبعد ذلك يصعدون للإفطار مع أسرهم، أما الأولاد المتسارع فيأخذ كل واحد منهم صحناً به أكل من البيت، ويتجمع الأولاد في مكان ما بالقرية ويتناولون طعامهم سوياً، وتسمى هذه العادة المشهور، وجاءت هذه العادة من أن الأيوبي لا يريد أن يراحمهما الأولاد ساعة الإفطار، ويستمر المشهور حتى العشر الأواخر من رمضان؛ حيث يعمل الأولاد قبة صغيرة من الطوب يكون ارتفاعها حوالي ٧٠ سم في عرض ٥٠ سم ولها فتحة في منتصفها؛ ويضعون الأكل بداخلها ويظفرون قائلين وهم يرددون حول القبة:

يا رمضان يا شريف يا لابس الثوب النضيف
لا إله إلا الله يا جنوده القطة خلطت الفروجة

ثم يتناولون طعامهم، وإذا تقابلت مجموعتان من الأطفال يتجادلون بعضهم البعض ويتصايصون كلوح من أنواع التسلية. كما يشيكون أديهم ويظفرون مثل المروحة مغليين:

الساح الساح بارز الواح ياساح (٣٨) رز الواحات أحلى رز

بيزا بيزا لرنجى بيزا بيزا يرتقال

بذور الرايح مش زى بذور البرتقال

إحنا عسكر وضابط واللى يريد يهينا باط (٣٩)

وبعد صلاة الذرايح يخرج أهل الواحة للتمتع (المترجم) حيث يجتمع كل ليلة مجموعة من الأصدقاء في منزل أحدهم ليحتوا أي ياكلون فول سودانى ويرتقال، إذا كان في أوانه، أو أي صنف آخر من الفواكه، ويشربون الشاي.

وفي العشر الأواخر ينتظم أغلب أهل القرية في صلاة للذرايح بالمسجد.

ويوجد بالبلد أكثر من مسمر لكل جزء من القرية يسهر فيه، وكانوا يستحمون البازة في السحور مع المائدة على أهل المنزل بأسماطهم. وليس لهم أجر معلوم، ولكنهم كانوا يأخذون بعض الهبات كبعض الأرز واللحم أو الدقيق (٤٠).

وإذا انطلقنا تجاه الجلوب؛ حيث توجد الداخلة والخارجة، نجد مادة مدونة منذ ما يقرب من قرن؛ حيث يذكر مصطفى فهمي «أنه يحتمل على كل منزل أن يخبز ما يكفي لعدة العشرة

أيام الأولى من الشهر، وبعضهم، وهم القليل جداً، يعمدرون فقهاء لتزيتل القرآن ليلاً، وأجرة الفقهاء شيء مقرر من قديم؛ وهو جنيه أفريقي ودوية قمح وعشرة أذرع قماض مصبورغ وشال وعمامة يأخذها في آخر الشهر^(٤١). وواضح أن أجر الفقهاء مبالغ فيه؛ حيث إن مبلغ الجنيه الأفريقي مبلغ سخيف في ذلك الوقت.

وحتى أوائل العقد السادس من هذا القرن لم تكن الإنذاعة قد انتشرت في باريس، ولذلك كان يعمد أهل باريس للخروج خارج القرية لرصد هلال رمضان، ولتترك أحد الزائدين يحدثنا عما يحدث في ذلك اليوم ليلة رؤية الهلال^(٤٢) «كنا نشوفه من المغرب لسه تو طالع إيه... ذي السعفة (سعفة الخليل) كده لسه يعني صغير خالص. والسعفة زى بتاعة واد يوم ولاراد يومين (ابن يوم والا ابن يومين) وأول ليلة ما يشرفش إلا اللي نطرقه قوى. تاني ليلة اللي ماشفش ليلة امبارح بقي يشرفه في الليلة الثانية، وللياد كلها تطلع تشوف الهلال وأول ما نشوفه نقول - الله أكبر - شهر مبارك، هل هلاله، اللهم اجعله شهر سعيد ونجيب علينا».

وعندما تفتت رؤية الهلال لدور بالليل^(٤٣) ومعانا العيال ونقول:

يا رمضان يا أبو شغيلة أول سحورك ليلة
يا رمضان يا أبو صحن جديد آخر سحورك ليلة العيد
يا رمضان يا أبو صحن نحاس يا داير في بلاد الناس^(٤٤)

وببداية رمضان كان موعد الإفطار يعرف من الجامع؛ حيث كان هناك جامع وحيد فقط، وكان أغلب أمتلقال القرية يذهبون عند هذا الجامع، حيث يجلسون فوق شيء مرتفع وعندما يبرن الموزن يهمل للأذان، كان كل طفل يجرى إلى بيته وهو يصيح «هالن.. هالن والصايم يظفر» ولا تتناول الأسرة الإفطار إلا بعد أن يصل إليها الذي أرسلته إلى الجامع ويستمر هذا حتى ينتهي شهر رمضان^(٤٥).

وانقرضت ظاهرة استطلاع الهلال، وأيضاً انتظار الأطفال للأذان يدخل المذياع وميكروفونات المساجد. وبقي استطلاع الهلال وجرى الأطفال ذكرى في وجدان الناس يتلهفون لتحكي عنها إحياء لذكرى أيام جميلة خلت.

ورغم أن ما سبق كان ذكرى إلا أن هناك عادات استمرت. ففي أول أيام رمضان كان الإفطار والسحور - ولأزال إلى حد ما - يشمل على شعيرة^(٤٦)، لأن الشعيرة في

تقاليد باريس من علامات الفرح وعادة من عاداته. وإحتل الفول الآن مكانة الشعيرة في السحور، وإن كان هذا لا يمنع وجودها في السحور؛ حيث لازالت بعض الأسر تقدمها في السحور^(٤٧) كما عرفت الكثافة والقطايف وأيضاً الزبيب والفانيليا.

من مظاهر رمضان والتي كانت محببة إلى النفوس خاصة الأطفال - المسحراتي - حيث يخرج الأطفال مهالين وينقلون معه من شارع إلى شارع مستمعين بصوته الشجي مصاحباً دقات الساعة على الطيلة قائلاً:

يا ناييم قوم وحد الدايم يا ناييم قوم وحد الله
أنا بامدح إلى خطاط الرمل لم علم بالهداية الذي لم له
خطيب علم
وأجب على أمحده من قبل ما اتكلم كلام أقول لكم عليه
رب العبادع المصطفى صلى
نقول لا إله إلا الله يا ناييم وحد الدايم

وأثناء أدائه لهذا الغناء ينادي المسحراتي على الناس بأسمائهم داعياً إياهم للاستيقاظ، ويستمر في جولته هذه إلى أن يلف القرية بيتاً بيتاً^(٤٨).

وتتدر الأيام ويبقى المسحراتي إلى الآن يلف القرية، ولكن بدلاً من مسحراتي واحد أصبح الآن اثنان؛ حيث ازدادت مساحة القرية، ولكل واحد منهم منطقة خاصة به. ولم يعد الأطفال يمشون خلفهما، وإن ساروا فمسافة قليلة يمشون بعدها إلى ما كانوا فيه من لعب أو جلوس أمام المرناة^(٤٩).

والمسحراتي هنا في باريس كالمسحراتي في جميع أرجاء مصر، وليس له أجر معين على ما يقر به، كما أنه ليس هناك أشخاص محددين يدفعون له، ولكنه في آخر رمضان يأخذ ما يوجد به عليه للناس.

ويتميز شهر رمضان بأنه أكثر شهور السنة بهجة واحتفالاً؛ فالجميع فرح مسرور، ويكثر تبادل الزيارات والسهر في جماعات، سواء في المنازل أو أمام أبواب المنازل في الشارع. وذلك ما تطلع المارة تلك الحفلات السمرية، والتي تستمر إلى قرب السحور. وهذه الظاهرة مستمرة إلى الآن، وإن اجتذبت المراقبة لبعض.

وفي العشر الأواخر من رمضان يبدأ الناس في التحضير لعيد الفطر كما سبق القول. ويتخلل هذه الأيام ليلة القدر في السابع والعشرين؛ حيث يقيم بعض الأفراد - كل بمفرده -

احتفالاً بهذه المناسبة؛ حيث يذبح كل منهم على حسب قدرته بداية من ذوات الأربع وانتهاء بذوات الأجنحة، ويدعو أهل والجيران للإفطار سوياً في تلك الليلة. وبعد الإفطار يسلمون العشاء والتراويح في الجامع، وبعد الصلاة يقومون بتوزيع شهر رمضان في الجامع بالإنشاد، ويطلقون عليه تراويح؛ حيث يشد أحد الأفراد ويكرر خلقه بالقرآن الإنشاد مثل:

شهر الصيام مقصّل تقصّلاً

ونويت من بعد المنام رحيلاً

قد كنت شهراً طيباً ومباركاً

وميشراً بالفرح من مولانا

بالله يا شهر الهدى ماتمنا

لا أرحس الرحمن منك صلاتنا.

كما كانت هناك بعض الأسر التي تدعو بعض القراء لتلاوة القرآن في المنزل طوال شهر رمضان تبركاً وتقرباً إلى الله. وما كان يحدث في باريس كان يحدث مثله في القصر؛ حيث يخرج أصحاب النظر العام إلى الجبل ليراقبوا الهلال، وإذا ثبت رؤية الهلال وأصبح غداً أول أيام رمضان، يحضر أهل القصر طيلة كبيرة وتلف الطلبة البلد، ويكون هذا إعلاناً بأن غداً رمضان، ولم يكن هناك غناء يصاحب الطلبة، ولكن كان يصاحبها مجموعات كثيرة من الرجال والأطفال. ولأن أصبح الإعلان بالراديو والمرتنة. واختلف الطلبة من حياة أهل القصر في تلك المناسبة^(٥٠). وإعلان بداية رمضان يبدأ الجزائريون في الذبح، ويشتري الجميع غنيمهم وفقيرهم للحم، والاختلاف في الكمية المسترعاة فقط؛ حيث جرت العادة على تناول اللحم أول أيام رمضان^(٥١). وتلوع مائدة رمضان فطرت الكفاية والتطاليف وقمر الدين.

وما كان يحدث في باريس قبل الإذاعة كان يحدث في القصر، حيث يجلس الأطفال بجوار الجامع، وعندما يؤذن المؤذن أذان المغرب يطلق الأطفال إلى بيوتهم قائلين وهم يجرّون: ادن... ادن.... والقاصم يفسر^(٥٢).

وسابقاً وحتى وقت قريب، لا يجازز ثلاثين صاماً، ثم تفرغ القصر للمسحراتي. وكانت عملية التصوير تتم بأن يصعد أحد المشايخ على مخدنة الجامع ويشد أنشيد معينة، فيعرف الناس أن هذا موعد الإمساك. وكان الشيخ يحدد موعد السحور بالنظر إلى النجوم. ولأن يتم التصوير بالضرب على طيلة؛ حيث يلف المسحراتي القرية داعياً الناس إلى السحور، ويتجمع الأطفال حول المسحراتي لفكرة؛ ثم يصرفون ويأتى غيرهم ويصرفون أيضاً، وهكذا^(٥٣).

وبإهداء من يوم عشرين رمضان يعتكف البعض في المساجد، ويكثر البعض الآخر من الذهاب إلى المساجد لقراءة القرآن والتعبد. ولا يكون هناك احتفال معين ليلة القدر - كالإنشاد أو الذكر - والاحتفال يكون قاصراً على قراءة القرآن والتعبد^(٥٤)؛ لذلك كانت هناك بعض الأسر التي تدعو بعض القراء لتلاوة القرآن خلال شهر رمضان كما في باريس.

وتبدأ السيدات أيضاً في الاستعداد لعيد الفطر في العشر الأول من رمضان بتجهيز الدقيق وخبز الكحك.

وتترك الصحراء القريبة منتقلين إلى الصحراء الشرقية، وبالتحديد قرب الحدود الجزائرية لمصر؛ حيث أبو رماد، لنرى ماذا يحدث هناك منذ وصول الراديو.

قبل وصول الراديو كان الأهالي يحدون الأهلة، وبداية من يوم ٢٨ من الشهر المرعى يبدأون في مراقبة القمر بعد صلاة الفجر، فلو ظهر في الشرق قبل أو بعد صلاة الفجر يعرفون أنه سيظهر في المغرب.

ويراقب الجميع ظهور الهلال بعد صلاة المغرب، فإذا رأى الهلال يعلن لكافة أن الهلال قد شوهد وغداً إن شاء الله أول أيام الصيام. ليس هذا فقط بل يرسلون من يخبر الأهالي الذين يظنون على مسافات قريبة في حدود سبعة كم، رغم أنهم غالباً ما يكونون قد شاهدوا الهلال.

بعد رؤية الهلال يطلق الناس سائرين خارج البيوت؛ حيث يتقابلون، وعند المقابلة يقولون لبعضهم البعض: المعفو لله، أي سامحنى عفا الله عما سلف، ما أجمل هذا التقليد الذي يدل على قدر كبير من سعة الصدر والقدرة على التسامح والمغفرة عظم الجرم أو الذنب على حد قول الرازي. ربما أمتعت المسمره بوحشتها وعزالتها والإحساس الطاعى بالقرب من الله هذه الصفة الجميلة التي نفتقدنا نحن أهل المدينة.

ويتميز هذا الشهر بكرة العبادة ومجالس السمر للكتاب وحلقات اللب للسمر ومن أشهر تلك اللغات:

تويكت «بالرطان»^(٥٥) (القفر الطويل) يرسم خط على الأرض، ويأتى الطفل جرياً من بعيد حتى يصل إلى هذا الخط واضعاً قدمه على الخط، ثم يقفز وتحمل علامة عدد مرموع نزوله، ويجرى غيره ويفوز من يقفز أطول مسافة، وهي لعبة القفر الطويل.

بويضة: تلعب بفريقين ويأتيان بحجر ويضعانه في النار وبعد أن يصبح ساخناً يرمن مسافة بعيدة ويطلق الجميع بحثاً عن الحجر، والذي يجده يقول «يوب أن دى شالندى» بمعنى

إلى وجدت الحجر، ويبدأ الفريقان في التصارع على أخذ الحجر، ويتبادل الزملاء الحجر بفرض الاستمواذ عليه ومنع الفريق الآخر منه إلى أن يتمكنوا من الوصول إلى الجالسين ويسلمونهم الحجر. والفرض من تسخير الحجر أن يكون مميزاً عن الأحجار الأخرى لتضاهيها، وتعلم هذه اللعبة الأطفال المصارعة؛ لأن القوة تستخدم للحصول على الحجر، كما تكسبهم القوة وحب الثأر، وتنتهي فيهم حب الحفاظ على أي شيء.

لعبة النشان: تلعب بفريقين؛ حيث يثبت الأطفال خشبة بعرض الكف في الأرض ويقفون على بعد حوالي خمس عشرة خطوة ويبدأون في قذفها بالأحجار وتصب نقطة للفريق الذي يوقع الخشبة على الأرض.

لهذه اللعبة شروط وهي أن تلعب والجسم ثابت والحركة للذراع فقط، وذلك حتى يتعلم الطفل النشان، وهذا أمر مهم في تلك البيئة التي تعتمد الحياة في جانب منها على الصيد والدفاع عن النفس ضد أخطار الصحراء.

والأكل في رمضان ليس مميزاً عن الأيام الأخرى، والأكلة الرئيسية هي العصيدة، وتعمل بأن تسخن المياه ويوضع عليها دقيق وقلوّه سمن أو لبن.

وبالإضافة للعصيدة هناك الكسرة. والكسرة تعمل بأن يخمر العجين ويوضع على لوح صاج تحته نار ويبرد العجين بكرب حتى يصير رقيقاً كالرقاق، ويقب على الوجه الآخر، ويوضع في صينية وعليه قلع من اللحم والبامية وصلصة، وتوضع على النار. والبامية الجافة تسمى ريكة.

ولا تعرف أبو رماد المنصر، وربما كان ذلك راجعاً إلى تباعد المسافات بين المنازل، ولكن إذا استيقظ أحدهم للتصحر، فيعترّب على سفينة لكي يوقظ جيرانه، ويمكن أن يتم ذلك باللاداء، وعلى حد قول الراوي يتميز الأهالي بالدم الخفيف لدرجة أنهم يستطيعون على أي صوت، وربما يكون ذلك راجعاً إلى الإحساس بالفطر الدائم من هوام الصحراء... (٥٦).

مما سبق نجد استمرار كثير من المظاهر الاحتفالية بشهر رمضان مع التشابه الكبير في تلك المظاهر بين مناطق مصر المختلفة، كما أصاب التغير بعض الممارسات.

هناك ارتباط بين القمر في جميع مراحلها وبين رمضان، ولا يوجد شهر عربي بينه وبين القمر هذا الارتباط، فيه تتحدد البداية، وبه يعرف موعد الإفطار، وليلة القدر، ويوم العيد.

والروية الهلال أهمية خاصة، منه تتحدد بداية شهر رمضان، وقد أدى ذلك إلى احتفاء الناس بالروية احتفاءً كبيراً، وقد تمثل هذا الاحتفاء في مركب الروية الذي كان الفرض منه استطلاع هلال رمضان، وكانت بدايته المؤرخة عام ١٥٥ هجرية (٥٧).

وكان مركب الروية يمثل احتفالاً عظيماً، وقد استمر إلى خمسينيات هذا القرن، ولم يكن استطلاع الهلال قاصراً على المدينة فقط، بل كل قرية وكل تجمع يستطلع الهلال حيث لم يكن هناك سبل للاتصال، وذلك كي يعرف موعد الشهر الكريم.

وقد أخفى مركب الروية الآن نظراً لتقدم وسائل الاتصال فأصبح الإعلان عن موعد رمضان يتم بالإذاعة وغيرها، رغم أن هذا المركب استمر لفترة طويلة بعد دخول المذاع مصر. ولكن لا يعرف سبباً لعدم استمرار ذلك المركب، سواء في القاهرة أو المدن التي كانت تنظم هذا. وقد أخفى أيضاً خروج الناس لاستطلاع الهلال في القرى وأحياء الصحراء ونتيجة لذلك انصهلت مظاهر الاحتفال بالروية. كذلك لم تعد هناك ضرورة لانطلاق الأطفال بعد انتظارهم أذان المغرب لإعلان ذبيهم بأن موعد الإفطار قد حل.

يكثر لعب الأطفال ومسهر الكبار وتزاور النساء في هذا الشهر والسبب معروف، فالجميع ينتظر موعد السهر، أيضاً هو شهر رسخ عدم العمل فيه فهو شهر الدوم والسهر وعدم العمل.

ولاحظ تشابه كبير من ألعاب الأطفال في مناطق مصر المختلفة؛ من حيث طريقة اللعب والقواعد المنظمة للعبة، والاختلاف في التسميات فقط، رغم بعد المسافات واختلاف البيئة الجغرافية. نجد أيضاً أن البيئة الصحراوية المحفوفة بالمخاطر تتميز بعض ألعاب الأطفال فيها بأنها تعمل على تنمية مهاراتهم في الدفاع عن النفس وفي إصابة الهدف، أيضاً انتشار لعبة القديات الشهيرة في جميع أنحاء مصر والتي تلعب بقطع صغيرة من الحجارة أو الشقف، حيث تقذف القفاة إحداها إلى أعلى وتحاول جمع الباقي من على الأرض، كذلك انتشار السجدة بين الكبار.

تشابه هذه الألعاب بين ساكني الصحراء وساكني الوادي وبين الشمال والجنوب، أو بمعنى آخر في جميع أرجاء مصر مع وحدة القواعد المنظمة أمر يدعو إلى المزيد من البحث عن سبب ذلك، فهل ذلك نتيجة لانتشار ثقافي وكيف ثم؟ أم تواصل عبر الأجيال؟

أيضاً نقرّر رمضان بهذه الظاهرة الجميلة التي كان يقوم بها الأطفال، وهي اللعب على البيوت والدور مغنين «ادونا

العادة.... ويأخذون دون خجل، وقد استمرت تلك العادة إلى زمن قريب لا يتعدى السنين من الزمان، قبل أن يشعر الأطفال بالخلج من الإقدام على هذا الأمر، فلماذا الأطفال هم الأطفال والكبار هم الكبار والناس هم الناس.

يدل ذلك الخجل وانحسار تلك الظاهرة الجميلة إلى أن المسافات بين الناس قد تباعدت، فأصبح الجار لا يعرف جاره رغم تلاصق الجار بالجار عن ذي قبل. ويبدو أن ذلك رجع إلى تعدد ضغوط الحياة ومشاكلها، فتوقع الناس وعدم رغبتهم في الاختلاط بجيرانهم، ازدياد الأعباء وارتفاع الأسعار، وازدياد التطلعات، وكل ذلك بالإضافة إلى ما تبثه المرناة من سموم تجذب الأطفال أدى إلى اختفاء «وحوى يا وحوى، ادونا العادة».

ولكن لماذا تكون مواعيد رمضان عامرة بأصناف الأكل المتنوعة؟ يبدو أن ذلك راجع إلى عامل نفسي، وهو الحرمان الذي يعانيه الصائم طوال اليوم، والذي يجعله يشعر أنه مهما وضع أمامه من طعام فميتاى عليه، ولذلك يعدد إلى ملء مائدته بأصناف متنوعة من الطعام تزيد عن حاجته.

وربما كان لشهر رمضان أثر كبير في ابتكار أنواع جديدة من الطعام، خاصة الحلويات، والتي لاحظنا انتشارها وتوسعها بدءاً من العصر الفاطمي. وبالتأكيد لم يعرف السبب العلمي وراء إقبال الناس على الحلويات في هذا الشهر بالذات. هذا السبب الذي عرف الآن فقط، وهو أن الجسم يحتاج لطاقة كبيرة بعد صيام اليوم، وبما أن الحلويات بها كثير من السكر فهي لازمة لإمداد الجسم بالطاقة.

كذلك كان لاستقرار أناس من وادى النيل بالوراحات، بداية من العقد السابع من هذا القرن، وإنشاء شركة التصدير وازدياد النشاط التجاري بين وادى النيل والوراحات، بالإضافة إلى عمل كثير من أبناء الوراحات بمدن النيل، خاصة للقاهرة، وبذلك انتشار وسائل الإعلام. كل هذا كان له أثر كبير في ظهور أشكال من الطعام لم تكن معروفة في الوراحات من قبل وأيضاً دخول عادات غذائية جديدة كتناول القبول في السمرور ومنافسة الأرز للشعرية، بل وأخذ مكنائها، وأيضاً طهي الخضروات وإضافة الفانييا والبكاج بودر في الككك، وعمل الككافة والتطائف وغير ذلك.

وبلاحظ أن للسهر في رمضان طعماً خاصاً يختلف عن السهر في أي أيام، وذلك لأن الإنسان في رمضان لا يسهر بفرد، ولكنه ساهر ومعه الجميع ساهر أيضاً. ليس شرطاً أن

يكون السهر جماعة، ولكن الإحساس بأنه لست وحدك. السهر إحساس منع كالصيام في رمضان والصيام في غير شهر رمضان. فأتت في رمضان مستمتع بالصيام لأن الجميع يشاركه هذا، والعكس صحيح، وأغلب الناس تسهر حتى تتناول سحورها، بالإضافة إلى ما يحمله هذا الشهر من دفع خلى نحو التجمع الإنساني، فالناس تسعى لرؤية بعضها البعض في هذا الشهر أكثر من أي وقت آخر.

نستطيع القول بأن شهر رمضان يحتاج له الصغير قبل الكبير، فهو لشهر الذي يأكل فيه الأطعمة المسكرة (الحلويات) كثيراً، ويحاول أن يقاد الكبار بالصيام وانتظار موعد الصوم. وهو الشهر الذي يجتمع فيه الصغار للعب ويستمر هذا اللعب فترة طويلة. وأيضاً يستمتعون بحرايت الغاريت واللجن والف مع المسمر. وفي نهاية هذا الشهر يبدؤون في شراء الجديد ونقض الككك. إن به الكثير مما يسلى المسفر ويؤيد من استمتاع الكبار.

والأمر اللافت للانتباه هو أن قرية القصر بالداخل لم تعرف المسمر إلا في السنوات الأخيرة، بعد أن كان التسمر يتم من على مفندة الجامع بإنشاد محين لأحد المشايخ، ولم نجد تغيلاً لهذا التحول، ولا تفسيراً لتفرد القصر بهذا النوع من التسمر.

ورغم اختفاء كثير من الظواهر المحببة إلى النفس، ورغم التقدم، بقي ذلك الجوال الذي يحمل في يده طيلة أو صفيحة صناعياً عليها باليد الأخرى، ماراً بدروب القرية وأزقتها، وشوارع المدينة وحاراتها بنفس الطريقة التي كانت منذ مئات السنين، وداعياً الناس للاستيقاظ منادياً كل فرد باسمه، ولكن جهر الصدين وتواليها تناقصت أعداد الأطفال الذين يلغون معه فرحين به مبتهجين بولقاء الطيلة وإنشاد المسمر.

وإن يمر عقد من الزمان حتى يختفى أيضاً هذا الجوال؛ حيث لم يعد يسهر به أحد أب يستطيع على دقائقه بشر، وانعكس عدم الاهتمام بتلك الساهر فأصبح أداة آتياً، وصدى باهت لصوت كان شجياً، ودوراً كان مهماً، فوداعاً لك أيها الساهر نغذو.

الهوامش :

- (١) المحتجب هو الذي يقيم بمرقطة الأسواق والموازين والأسمار وللخطاطة.
- (٢) يملكها الترك على المولف للسول والركول المحتد والأمين.
- (٣) للتكجية: هو صانع للتندقية ومصالحها إذا صلبت.
- (٤) الأعما: تطلق على الرئيس والتأكد وشيخ التبية.
- (٥) القابجى: هو الزواب الذى يحرس باب الدويران ويقفحه ويقلقه ويستقبل القادمين.
- (٦) للدويرار: صاحب للدولة وهو بمثابة رئيس الكتاب.
- (٧) الدلاء: طائفة من الخيالة لتخفية.
- (٨) الكلاجرى: للمغزجى على المخذن الذى تخذن فيه المولد الخاقية.
- (٩) السهائر: جاروش الباب للعالى أوقرله، وحامل للشارب والعصول على الربى والنياشين.
- (١٠) ولجب الرماية: تطلق على أيداء للسودر النظام والوزراء وأمرء الأمراء.
- (١١) مهتر خاتة: إحدى المرسقيات للامى يمزق فى أوقات مخصوصة فى السراى.
- (١٢) الجوديان: كتائب المصطربين.
- (١٣) المتفرقة: جماعة لخدم الذين تحت إمرة السلطان أو السدر الأعظم أو الوالى.
- (١٤) أطلقت على طائفتين من الجند كانوا يأخذون فى القرنين ١٥، ١٦ من أشداء الشباب للترك، وكان القسم البحرى قسمين أحدهما يعمل فى الترسانة ويسميه المصناتون (عزبان ترسانة) والآخر يعمل على السفن الحربية. جميع التفرقات الخاصة بالمصالحات للترك من كتاب أحمد السعيد سليمان (دكتور) تأسيس كاردو فى تاريخ الجوبرنى من النخيل، مصر ١٩٧٩.
- (١٥) DEVLİYA GELEBİ SEYAHNAME 1672-1680, 10 Cilt, İstanbul, 1938, P 356-358.
- ترجمة غير منشورة لأستاذ الدكتور شرفى حسنى أسناد اللغة التركية بجامعة القاهرة.
- (١٦) المرجع السابق نفسه.
- (١٧) أندريه ريمون، فصول من لتاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية، ترجمت زهير للشايب، مصر ١٩٧٤/ ص ٤٧.
- (١٨) يلاحظ هذا للاحق صفة المسلمين بالأتراك وتجاهلهم للمصريين أم أنه يعنى أن هناك أتراكا مسلمين وآخرين غير مسلمين، أم أنه يقصد بالأتراك المصريين. وهذا خطأ لأن جميع الأتراك مسلمين.
- (١٩) وصف مصر، ترجمة زهير للشايب، مصر ١٩٧٩ ص ١، ص ١٤٧.
- (٢٠) جومان، وصف مدينة القاهرة وقمة الجبل، ترجمة: دكتور أمين غزاد ميد - مصر ١٩٩٨ ص. ٣١٢ - ٣١٣.
- (٢١) برنزيول هو قارح الأجراس بالكيسة وكانوا حفية الأعياد الكبرى، وبصفة خاصة أثناء مقدم عيد الميلاد وكذلك أثناء الصوم، يذهبون أثناء الليل وهم يرتدون فوق ملابسهم رداء كهولتيا مصبوغا بشكل خشن ومنفر، كل واحد منهم فى شوارع خروكته، أى القرية أو المنطقة التى تخدمها كنيسة، ويتوقف للراود منهم أمام بيوت الأشخاص الذين يتوسم أن يسهل منهم على هبات، وهناك يحدث بعض الصلوات عن طريق الجرس الذى يحمته فى يده وهو يصيح: استيقظوا! أنها للقيام وصلوا على رجليكم للمؤمنين، وبعد ذلك يقر بعض صلوات وأدعية ويحرص على ألا يلمس فيها رب البيت ويكرر ذلك ثلاث مرات ثم يشد أناشيد يسبقها أو يعقبها صلوات جرسه، وصف مصر - ص ٢١٧ - ٢١٨.
- (٢٢) يبدو أن هذه محاولة فى القول أو أن للغة زلفت حائلا دون أن يفهم الفرنسيون ما يقوله المسحر. وأعتقد أن المسحر لا يجرى على هذا حتى مع فرض تقبل الفرة للأسباب الآتية: أن المسحر يؤدى بصوت عال وسمعه للجميع فإذا تنازل لتأفل الجميع ذلك كما أن الرجال يكونون فى المنزل غالبا فى تلك الساعة، ليكس المزلق فى هذا الزمن لم تكن تغلقها أسرة، بل غالبا العائلة، الرجل وأبنائه وزوجات أبنائه وربما أخوته، إذا كيف يحدث هذا، ويبدو. وهذا أقرب إلى الصواب - أن المسحر ينزل ويمدح فى المصطفى عليه السلام.

(٢٣) وصف مصر، ح٢، ص. من ٢١٧ - ٢١٩

(٢٤) الجبرتي، تاريخ الجبرتي، ح٤، ص. ٣٣٥

(٢٥) الجبرتي، تاريخ الجبرتي، ح٤، ص. ١٠٠

(٢٦) إدوارد رايم لين (عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم) ترجمة سهير برسوم، مصر، ١٩٩١ م. من ٤٨٨ - ٤٩٤.

(٢٧) عبد المنعم شميس، للقاهرة قصص وحكايات، مصر ١٩٧٧، حافظ محمود، ذكرياتهم في رمضان، الأهرام ٢٣/٣/١٩٩١ م. ص. ١٠.

(٢٨) ومعناها أن الطفل الذي غنى يعملى أن يعمى علده بنت السلطان ذات الثياب الفاخرة، لأن وجرى تحلى وحوى. وقد حقق الأستاذ محمد عبداللطيف هذه الأغنية فقال (قد لا يعرف الكثيرون أن- أغنية وحوى أقدم من رمضان وأنها من الأغاني التي كان يرددونها قدام المصريين على عتائق الليل منذ آلاف السنين.

قأبرحة مأخوذة من «ابوح» اسم القمر في الفرعونية وكان السامريون يسمون للشمس ابوه ومنه (بهره) اسم الله المقدس عند اليهود، كما كانوا يسمون القمر (أبع) ولكن المصريين نقلوا عنهم اسم القمر للشمس واسم الشمس للقمر، فكانوا يخلطون هذه الأغنية تديع للقمر إذا هل في مطلع كل شهر. مصطفى عبدالرحمن، فنون رمضان، مصر، د. ت. ص. من ٧٢ - ٧٣.

ويعرجة أساتذة متخصصين فيما ورد سابقاً أفاد د. جاب الله على، عميد كلية الآثار بأن اسم القمر في مصر للتقديم أصح، كما أفاد د. محمد خليفة أستاذ الساميات بجامعة القاهرة ورئيس مركز الدراسات للشرقبة بأن اسم القمر في الجبرية هو أريج والراء صحيفة وهى حرف حلق فريماً نطقت أريج أما الشمس فهى في العبرية شمس وفي اللغات السامية إما بتحريك السين مكان الشين أو المكس أو نطقهما س أو ش. أما يهوه فمعناها للكل أو الموجود وللقل هاية بمعنى كان.

(٢٩) نحات أحمد فؤاد (مكتبر) القاهرة في حوائى، مصر ١٩٨٦، ص. من ٩٨ - ٩٩

(٣٠) نحات فؤاد- المرجع السابق ص. من ٩٨ - ١١٢، عبدالمنعم شميس، مرجع سابق، حافظ محمود، مرجع سابق.

(٣١) محمود أبورية، حياة القزى، مصر ١٩٦٦، ص. من ١٢٩ - ١٣٤.

(٣٢) محمد حسن الحزازی، رئيس العلاقات العامة، مجلس مدينة رشيد، رشيد، ١٩٩٨ خطة مركز دراسات الفنون للشعبية ١٩٩٨.

(٣٣) عبد الرحمن هلى بيومى، ٦٥ سنة، بنى للمس، مناهة، مزارع، ١٩٩٧.

(٣٤) حسن شفاء، أدندان، ٨٤ سنة، أدندان ١٩٩٦.

(٣٥) جارة أم للصغير إحدى قرى سيرة عدد سكانها حوالي ٢٨٥ نسمة. وكانت إلى أوائل الثمانينات مقامة فوق ريوية عالية مساحتها حوالي أربعة آلاف متر ولها باب ينقل عند حلول المغرب وذلك صدك لحداران الأغراب، ويذا أهلها يتركزونها ويبيتون في المنطقة السهلية فانصحت مساحة القرية وشوارعها. وبعد أن كانت المساكن ضيقة ومتلاصقة وكذلك الناس بعدت المساكن وكبرت.

(٣٦) القرعرة هى نار المنضلة عبارة عن قاعة كبيرة مساحتها حوالي ستين متراً يستقبلون فيها الضيوف، ويأمن فيها أيضاً الضيوف الأغراب، أى الذين ليس لهم أقارب، وقد استضافنا فيها لمدة أسبوع، كما يجتمعون بها.

(٣٧) أبو القاسم سعيد عبدالجواد، سائق الجارة، ٥١ سنة، شريط ١٥ (ج٢) الجارة، أبريل ١٩٩٥، الجامع، شرقى عبدالقوى عثمان.

(٣٨) الصباح يقصون الصباح.

(٣٩) الأباط: لعبة اسمها لعبة الأباط تشبه المصارعة.

(٤٠) عبداللطيف سليمان عبدالله، منضلة، اللوات البحرية، كان يعمل بالمصعة، ٧٥ سنة، منزل الراوى، ١٩٨٨، ش ١، ر، را الجامع: شرقى عبدالقوى عثمان.

(٤١) مصطفى فهمى، حسن الهديات فى السفر إلى الولامات، مصر، ١٩٠٧، ص. من ١٣٥ - ١٣٦.

(٤٢) كانت روية الهلال تم بعد صلاة المغرب، وهذا عند استطلاع أوائل للشهور العربية. أما عند استطلاع أواخرها فى رمضان لاستطلاع أول أيام العيد كان يتم استطلاع للهلال كان بعد صلاة للفجر.

وكان للناس يعرفون أن رابع رجب لابد أن يوافق يومه أول رمضان يعني لو ٤ رجب يوم خميس فلا بد أن يكون أول رمضان يوم خميس وعيد النضحية يوم خميس والسنة الجديدة أولها خميس، فالحدث الشريف يقول: «يوم صيانكم يوم نترككم يوم عيدكم الأمتي».

محمد كراي، باريس، نسخة ٧٩ و ٧٠، ١٩٩٢.

(٤٣) لم تكن طيلة كما نعرفها الآن، وإنما كانت عبارة عن طائر.

(٤٤) عبده محمد، باريس، نسخة ١٩٧٨ و ١٩٩٢، للجامع: شوقي عبدالقوي عثمان.

(٤٥) محمد أحمد علي، ٦٥ سنة باريس، مزارع، باريس، نسخة ٧٧ و ١، باريس ٩٩٢، للجامع: شوقي عبدالقوي عثمان.

(٤٦) كانت للشعرية تملل بأن يمين الدقيق وبالشاء وتقلل باليد وكان للشاء يساعدن بعضهن البعض حيث، كان هناك تقسيم للملل فاليمين يفتل على فريضة وتلم الشجرية وتشرها على الحطب إلى أن تنف. والحطب عبارة عن شجيرات الطرفية وهي تشبه الجازورينا، ولكنها ليست شجرة حلوية، وذات أفرع كثيرة وتجمع من الصحراء وتستخدم للشعرية فقط ولا تستعمل كزقود وكانت تحفظ في المنزل - حيث كانت الشعرية وجبة يتم تناولها كثيرا، ويبدو أنها كانت مثل الأرز في الوقت الحاضر وكان هذا الحطب يمار لمن ليس لديها الحطب.

(٤٧) أم عمر مهاود، باريس ١٥، ١٩٩٣، نفسه، للجامع شوقي عبدالقوي عثمان.

(٤٨) علي عرض فريدة، ٥٤ سنة باريس، مسهراني وخادم في جامع، باريس، نسخة ٧٩ و ١٩٩٢، شوقي عبدالقوي.

(٤٩) عبده محمد، نسخة ٧٨ و ١٩٩٢ شوقي عبدالقوي.

(٥٠) أحمد سورسي خلف الله، ٧٢ سنة، للنصر، للدخلة، في ٦ و ١٩٩٢ شوقي عبدالقوي عثمان.

(٥١) نفسه.

(٥٢) نفسه.

(٥٣) نفسه.

(٥٤) نفس الثأري والشريط والرجه.

(٥٥) الرطان هو الاسم الذي يطلقونه على لغتهم، وهو نفس الاسم الذي يطلق على اللغة العربية.

(٥٦) أرواح حسن عبدالقادر أبو رمان، صياد، ٨٨ سنة أبو رمان، ١٩٩٨.

(٥٧) أمزيد من للتفاصيل، شوقي عبدالقوي حبيب، الاحتفالات الرمضانية في مصر منذ عصر الولاة حتى نهاية عصر المماليك، مجلة لغون الشعبية، عدد ٥٤ - ٥٥ يناير - يونيو ١٩٩٧، وينقط سهرًا منه.

«ولا ينهب هذا أن ظاهرة مولد الرحمن في للمهر للمحدث ونهن مفاصرون لها، مرتبطة بهذا الشهر، ولا يخفى على أحد كم الأموال التي يتألفها لبعض دون عمل أو جهد فيكونها بالتصدق والسلف على الفقراء والمساكين وعابري السبيل، وحتى يتأثروا غيراً لدى العامة، بالإضافة إلى ما يتجره من إصلاح ودعاية من وراء ذلك.

نجد أن مشاركة الخلفاء والسلاطين في الاحتفال بشهر رمضان، بل وقيامهم بالذبح الأكبر في ذلك وتقليد الأمراء لهم، أمر زاد من بهجة الاحتفال، ودفع بعض الناس إلى محاكاة هؤلاء، ولا يخفى هذا أن هذه المشاركة لها جانبها الإصلاحي والسياسي أيضاً، فهي تطن عما فعله هؤلاء، وكيف كانت مولدهم عامرة بالطعام والحضور، بالإضافة إلى ما يوزع من أطعمة وهبات. كل هذا وغيره يكسب الحاكم وجهاً حسناً، والراغب أن المؤرخين ركزوا على هذا الجانب يروى أو يدره، أما الجانب السياسي فهو معرفة طبيعة المصريين من حيث ميولهم الشديد إلى الدين وإلى من يظهر دينه، ومحاولة كسب جانبهم بهذه المظاهر.

ويمكن أن نختتم القول: بأن المظاهر الاحتفالية بشهر رمضان تزايدت مع تحسن الحالة الاقتصادية للدولة، ولذلك نجد أن المظاهر الاحتفالية كانت بالذخ في عصرى الفاطميين والمماليك - هذا بالإضافة إلى ما سبق - حيث ازدهرت الحياة الاقتصادية في الممرين نتيجة لاستقلال الفاطميين وإعلانهم خلافة مستقلة عن الخلافة العباسية. وصاحب هذا تروى جزء من التجارة السارة عبر أرسلد آسيا متجهة إلى أوروبا إلى السعيد الهندي والبحر الأحمر ومصر في عصر الفاطميين ثم تزايد هذا الجزء لتصبح أغلبية في عصر المماليك بعد سيطرة السفل على آسيا وسيطرت بغداد عام ١٢٥٨ هـ.

ولم تزد الاحتفالات في عصر المماليكين والإشخيين حيث إنهما كانا تايحين للخلافة العباسية، وكذلك الأيوبيين الذين شغلهم الحروب الصليبية فأتهكت للاقتصاديات البلاد.

ويمكننا القول: فإن الاحتمالات تزدهر نتيجة للخفاء الاقتصادي، وأيضاً إذا تبنينا ما أسحب السلطان وكبراء القوم، كما أن المناسبات الدينية وسيلة أيضاً لإعادة التواصل والتراحم بين الناس والإضافة إلى ما سبق.

رسم مطبوع على الحجر (اللون
الأسود فقط ويأقى الألوان مصفاة
باليد) بالقاهرة سنة ١٣٢٦ هجرية
(١٩٠٨ ميلادية) . منشور على
ذمة، محمد محمد أبو طالب بالذوب
الأحمر، القاهرة . مقتنيات المتحف
الأنثولوجى، الجمعية الجغرافية
المصرية، القاهرة.



العواداء والنقاليد العربيه فى: رمضان

معووآ عبء العليم

رمضان كريم؁ جملة تعرفها وتتلقها الأمة الإسلامية فى بداية شهر رمضان وآخره . ومظاهر الاحتفال بالشهر الكريم كبيرة الشبه فى جميع الدول الإسلامية وإن كانت تأخذ شكلا واحداً تقريباً فى دول مجلس التعاون الخليجى؁ حيث تعتبر مظاهر الحياة العامة واحدة فى هذه الدول منذ قديم الزمان .

ويحىى الشعب البحرى لى لىالى رمضان بالصلاة وتلاوة القرآن؁ حيث يتباهون بعدد مرات ختم القرآن الكريم . فمعلم من يختم القرآن ست وسبع مرات وخمس عشرة مرة .

ومن مظاهر التكامل الاجتماعى التى تظهر فى هذا الشهر فى دولة البحرين مجالس الطلور الجماعى التى تقام بين العائلات؁ ويتم التزاور بعد صلاة التراويح ويجمع أهل الحى فى بيت واحد لتناول «الخبقة» التى تتكون عادة من الأرز والسملك و «السمر» من الحلويات وهو أرز بالسكر؁ إلى جانب أنواع أخرى من الحلويات منها المهلبية؁ السامو واللقيمات وغيرها . أما الموالح فتجد الكباب والمعجنات والمسمومة المالح والحلو .

تبدأ الاستعدادات للاحتفال بالشهر الكريم فى الدول العربية منذ النصف الثانى من شهر شعبان بالصيام؁ وتوفير احتياجات كل منزل من مواد غذائية ومستلزمات شهر رمضان من ياميش ومكسرات وحلويات وكنافة وقطائف . وإزىن للمحلات التجارية لجذب الزبائن بالأنوار والفوانيس إلى جانب مظاهر العبادة والصلاة ولنبداً هذه الجولة الرومانية مع عقب هذا الشهر الكريم من قطر عربى وهو .

* البحرين

يستخدم أهلها لاستقبال هذا الشهر من ليلة النصف من شهر شعبان بالإكثار من الصيام والصلاة . ويمتقلون برؤية الهلال ويبدأ شهر رمضان . فيقوم الأطفال بطرق الطبول وهم يجوبون الشوارع منشدين مرحبين بالشهر الكريم .

«الترقيعان» وهو اليوم الذي يقوم فيه المسحراتى مصطحباً الأطفال وحماره وعليلته ويمر على البيوت لجمع الحمايا من الأرز والذيق والتعمر وهم يغنون ويمرحون ومزال هذا التقليد قائماً حيث يحمل الأطفال الأكياس ويمرون على البيوت ويقرعونها ويجمعون في أكياسهم الأيامى والحوى ويغنون «صاكم من عواده» ومن لم يمنحهم الهدايا لا يدعون له.

ومن المظاهر الرمضانية في الكويت تقليد مدفع الإفطار والذي يطلق من الكويت، ويحاط بالصبي عند الإطلاق. وقد كان المدفع قديماً يطلق من شاطئ الخليج بالقرب من قصر السيف وسط تهليل الصبية وفرحتهم عندما يشاهدون دخان السدق في السحور والإفطار.

ومن الكويت ننقل إلى الإمارات العربية المتحدة حيث يعيش للناس شهر رمضان في عبادة وسجود وصلاة للمولى عز وجل على نصح التي لا تمسى. ومن أبرز المناسك الدينية التي يحرص عليها المسلمون في الإمارات - مواطنون ووافدون - هي أداء العمرة الرمضانية.

ويبدأ الاستعداد للثغر منذ منتصف شهر شعبان من يوم «حق الليلة» ومع تعدد الهاليات الإسلامية وتعدد الإمارات التي تعيش وتعدد فيها التقاليد تكتسب أيام شهر رمضان جواً إسلامياً خالصاً، تبدأ من اليوم الأول لشهر رمضان الكريم حيث تجتمع العائلات الصغيرة مع العائلات الأكبر وذوى القربى في قواصل وتراحم على موائد الإفطار وفي المجالس حيث تمتد الساعات إلى مائدة السحور وما يتخللها من «مائدة الفواله» والتي تعتبر الوجبة اللذيذة التي تفرط رجبى الإفطار والسحور. علاوة على المشروبات الرمضانية مثل قمر الدين والغروب وماء البرد، إلى جانب الكافيه والقطايف والحلويات الشامية مثل الزلابيا والمنفوش (مادة نشوية على شكل حبيبات تليخ من الزعفران والهيل وتكون متماسكة ويسهل للصائم تناولها، وهناك الزمش والقيعات والغرنى والعروت (الكاسر) والساجر أو السافو).

ومائدة الإفطار تتكون من التممر والماء والذريد والإفطار بعد صلاة المغرب.

لما في باد للمرمن الشريفين السعودية فرمضان له مذاق خاص، وذلك لتعدد الجاليات المسلمة داخل البلاد بما عمله من عادات وتقاليد الشهر الكريم في بلادهم. وعروس البحر الأحمر تسهر حتى الصباح.

ومن الشعائر والمظاهر التي تظهر في الدول العربية نجد «المسحر أبو طيلة» وهو شخص يقوم بإيقاظ الناس للسحور كل ليلة حيث يطوف في الأحياء والطرق وهو يصير على الطبل مردداً بعض التواشيح الدينية أو بعض الأدعية الصبية داعياً الناس للبهوض من النوم للسحور امتثالاً لقوله صلى الله عليه وسلم «تسحروا فإن في السحور بركة».

ويجد البحرينيين لذة كبيرة في سماع صوت المسحر وهو ينادى للسحور ويشاركه الشباب والأطفال في هذه المهمة.

ويستمتع المسحر شهر رمضان الكريم بالوداع. وتكون اللالي حافلة. فيخرج المسحر ومعه مجموعة من أصحابه كما يشاركهم الشباب وحتى النسوة والصبية وهم يرددون بصوت جمول يا لوداع يا شهر الصيام. وتردد خلفه المجموعة هذه الكلمات والأغان.

بنهاية شهر رمضان يقوم المسحر كعادته بالطواف بين منازل التي نهاراً فيقدم له كل منزل مقداراً من الأرز والطحين أو النقود تكريماً له لقاء ما قدم طيلة شهر رمضان.

«ومن البحرين ننقل إلى الكويت حيث رمضان والمذاق الخاص في دولة الكويت المختلف عن باقي شهور السنة. فالرجال يزورون الديرانيات من بعد الصغوب حتى الفجر ويتفلقن ببها ويتناولون المشروبات الرمضانية والحوى. ويتركون الديرانيات وقت الصلاة.

أما عن الأطباق الكويتية والتي تتنوع في شهر رمضان وتتلخ فيها المرأة الكويتية وتصنع بالمشرات وتشتط حركة تبادل الأكلات بين الأقارب والصديقات قبل المغرب. وتصبح المائدة الكويتية عامرة بشرات الأطباق من صنع الأصدقاء وتعتبر «الهريس» و«الجريش» و«التشريبة» أو للغة الكويتية من أشهر وأهم الأكلات الرمضانية، وهناك حب للخبزة ورقمة لقاضى والمهلبية، وتؤكد المادات والتقاليد الكويتية والمشاركة بين أهل والجيران على أن الكويت بلد الأسرة الواحدة.

ومن مظاهر شهر رمضان في الكويت المسحراتى أو «أبو طيلة» الذي يقوم بتسمير وإيقاظ الناس للسحور ويحصل أثناء تجواله على الأطباق الشهيرة من بعض البيوت. ويظل يتجول بطبله وحماره طوال الشهر ويملاص قديمة حتى يجه العود. فتستبدل هذه الملاص بأخرى جديدة، وكأنه يقول لأهل الحي هذا من خيركم. أما التقليد الذي لم يندثر في الكويت هو احتفال الأطفال بيوم الرابع عشر من رمضان وهو يوم

ويعد صلاة المشاء يتناول الجميع المشاء ويتكون من شربة سعودى مع مكرونة ولحوم مشوية ومسحمة وسمبوسة والبطر والقييمات. وفي شهر رمضان يتخلى السوريون عن الكبة الشهيرة إلا عند البعض ويتناولها مع سحر خفيف مكون من الثبن والزبادى والفول المدمس كطبق رئيسى، ويصنع يتناول الخبز مع الإيدام، وهو طبق من الخضار.

ويحرص الأهالى على إقامة الصلاة فى أوقاتها وأداء صلاة التراويح ثم القيام فى الشهر الأواخر.

ويتضح من هذا أن العادات والتقاليد العربية واحدة فى كل الأقطار العربية، وهكذا سيداتى وسادتى نصل لنهاية هذه الجولة الروحانية وعادات وتقاليد شهر رمضان المبارك فى الدول العربية وسوف نستكمل معكم بقية الرحلة.

والإفطار مجاناً داخل الحرمين محتوياً على التمر والمليب والعصائر. وتقوم الحكومة السعودية والأفراد من أهل الخير بتوزيع الوجبات الساخنة المغلفة على الصائمين داخل الحرمين، إلى جانب الإفطار الجماعى مع توزيع التمر والقهوة وموائد الرحمن التى تقام فى الشوارع السعودية.

أما السائدة السعودية فهى عامرة بالعديد من المأكولات منها (الجريش - القرصان - المرقوق - السحلى - الكبة باللحم - المطايز - السمبوسة - اللقييمات)، بالإضافة إلى الحلويات المصرية والشامية والتركية والمغربية والقييمات هى «قمة القاضي».

وهناك الفول المدمس على وجبة الإفطار إلى جانب للتمر والقهوة العربى ومشروب التوت.

أما فى الشارع للسعودى فنجد البلبلة أو حمص الشام والذى يتلقى إقبالاً كبيراً من الصغار والكبار وهناك السويدا والذى تعد أكثر المشروبات مبيعاً فى المحال وتكثر فى مكة المكرمة.



مستطاف من لوحة الفنان الشعبي
الدمشقي محمد حزب الشهير بأبي
صبحي التيناوي، موزعة عام



الغجر يعرفون الروندو

د. محمد عمران

علما تعرض للأشكال التقليدية - في الموسيقى الشعبية - كثيرا ما نعمل، عن عمد أو عن غير عمد، على إبراز الدور الذي لعبه الغجر في الحياة الموسيقية الشعبية، وعندما ننصد للإبداع الموسيقي الذي ينتمي (من حيث الإنتاج والترويج) إلى فئة الغجر، نكتفى بالوقوف على النماذج والأشكال الفنية التي أبدعوها، وربما يأتي هذا يدعوى أن الإبداع - في بعض الحالات - يمكن أن ينوب عن مبدعيه، ومن ثم لا نتطرق إلى وضعية هؤلاء المبدعين، وخاصة الميزات الثقافية التي أهلتهم للاضطلاع بهذا الدور الفني المهم.

«الغجر» وهو نهج ملائم في توثيق العلاقة التي تربط صنف معين من الإبداع بمبدعيه، كما أننا قصدنا - في سياق هذا العرض - التنبيه إلى أن ثمة مصدر مهم (من مصادر انتشار الكلاير من القيم الموسيقية الشعبية في مصر) ربما يعزى - في وجوده وانتشاره وتنوعاته إلى إبداعات الغجر وإلى تقاليدهم الموسيقية التي لم تأخذ بعد حقها اللائق من الدرس والاهتمام.

والغجر الذين نقصدهم هم فئة المغنين المحترفين الذين يجوبون الأسواق والمواد في القرى والنجوع، يخلون ويعزفون على الربابة ويقدون على الدفوف ويتجولون في الشوارع

والحقيقة أن المياة الفنية لغجر مصر يمونها المزيد من الدرس والتعميق، وتموزها الملول والمداخل الصحيحة التي تتجاوز كل التعميمات، وتتجاوز وهم الانزلاق إلى السحاذير التي تراكمت في أذهاننا حول الغجر وعالمهم الغامض. لكن موضوعنا - في هذا المقام - لا يتسع للإسهاب، أو للتحديث الموسع عن هذه الفئة.

على أن لية الاقتراب من عالم الغجر لتجسد لدينا في صورة بعينها، هي تلك التي نحددنا من الزاوية التي تفصنا في هذا العرض؛ ومن هنا نطون موضوعنا الموسيقي باسم

وعلى أبواب الدور طلبا للطلايا - ومن منهم كان متمتعا بحسن
الخدمة، وسلامة الأداء على آتله الموسيقية؛ تجده مطلوبا
لإحياء حفلة عرس أو يشد (بعضا مما يحفظ من شعر) في
سائر أو على مناسبات الزبائن في المقاهي.

من هذا المحفوظ الذي يبرز شكل من أشكال الفناء ينتمى -
وفق تفسير الرواة، ووفق ملاحظتنا أيضاً - إلى صنف الفناء
المعروف - في سعيد مصر - باسم «الفن الصعيدي»، لكنه
يحفظ بخاصية مميزة، راح يجمع بها بين العناصر الموسيقية
المختلفة التي تقوم عليها الأشكال الموسيقية الأخرى فأخذ من
«الفن الصعيدي» حيوية الأداء وتدقيقه، ومن موسيقا الميرة أخذ
أسلوب التداعي والاسترسال، ومن المال أخذ آلية التسمية
اللمعية والاستطراد، ومن اللطيفة أخذ مبدأ التجاوب والردود
المعاصرة.

لهذا كله اتخذت عملية الأداء في هذا النمط الغنائي وجهة مفارقة أدت إلى تميزه عما يعرف باسم «الثن الصعيدي»، فنظامه يقوم على استخدام شطرات الشعر في الوال في لحن أساسي (فكرة لحنية أساسية) تتعاقب ومقاطع مختلفة من الشعر في شكل أغنيات قصيرة المدن، تؤدي جميعا بنظم منمحل وعلى واحدة، إيقاعية منتظمة، في وزن موسيقى قناس بسيطة، في صيغة آلات الربابة والدافوف.

هذا الشكل الغنائي «الفجري»، يماثل - في تكرار لحده الأساسى المميز وفي طريقة توالى بقية مقاطعه اللحنية المختلفة - الصيغة الموسيقية المعروفة باسم «الروندو»، وهى نموذج موسيقى يقوم على جملة مرصقية مميزة (لحن رئيسى) يخللها عدد من الألحان الصغيرة تأتى على شكل تعديرات، والصيغة المميزة لهذا النموذج هى العودة إلى الفكرة اللحنية الأساسية والمميزة بعد الانتهاء من عرض كل قسم من أقسام التحوير، أى أن الفكرة للحنية الأساسية (أو للحن الأساسى المميز فى الروندو) هى أهم أقسامها. أما الأقسام للحنية الأخرى - وسواء طالت أم قصرت - فليس لها أهمية بالوضوح والتميز نفسيهما. ويرمز للموسيقيين للأقسام التى

تتألف منها هذه الصيغة بأحرف ومزية، فيدل الحرف (أ) على الفكرة اللحنية الأساسية (أو الجملة اللحنية المميزة الأساسية) ويدل الحرف (ب) على القسم الأول من أقسام التحوير (الألحان اللحنية) ويدل الحرف (أ-١) على إعادة الفكرة للحنية الأساسية، وبذلك يكون النظام الذي تصير عليه الصيغة بالرمز هو (أ-ب-١-ج-٢-٣-٤-٥-٦-٧-٨) وثمة مؤلفات للروندو يكون فيها إعادة للحن المميز الرئيسي على جانب كبير من التنوع، مما يضيف لها ميزة التجدد الدائم بالرغم من تكرار الأقسام عدة مرات. وقد انتشر من النماذج اللحنية للروندو إعادة للحن الأساسي المميز في أشكال مختلفة. ويعتمد شذوذج الروندو في تركيبه على التباين والمتوازن بين الفكرة للحنية الأساسية (الحن المميز) وبقية الألحان اللحنية، ويأتى للنموذج إما سرياً أو طبقاً في إيقاعه، لكن الأكثر ذوقاً ما يأتى منه في مطابح إيقاعى، خفيف هوى، قريب الشبه بإيقاعات الأغنيات القصيرة، وقد استقر أسلوب كتابة الروندو على ما يجرى بناؤه في تدفق دون انقطاع، وهذا الأسلوب الهوى السلس أصبح الطابع الشائع لهذا النوع من الصيغ الموسيقية.

أما فكرة التتابع والتكرار في الشكل الموسيقي الشعبي «الغجري»، فيقوم على تقديم الفكرة اللحنية الرئيسية (اللمن المميز) في شكل غذائي قصير يأتى في بداية الشكل ويمد أدائه عدة مرات، فاصلاً بين عدد من المقاطع اللحنية (الأقسام الداخلية التي تأتى في شكل ماولين وأغنيات قصيرة) والثابت في أداء اللمن الرئيسى المميز أن يكون أدائه «أداءً جماعياً»، أما أغانى الماولين والأغنيات الداخلية (الأقسام الداخلية) فتعود «أداءً فردياً»، وهي الحالة التي تسمح للمؤدى الفرد بالامتداد بالآمان وإحلال التصويرات والكليوبات.

تتألف الفكرة للحلقة الأساسية (اللعن المميز) من خط أحلى بسيط قسمت وحداته الإيقاعية إلى وحدات إيقاعية أصغر منظمة الترتيب. والمعاد في اختيار اللحن الأساسي المميز أن يكون قائماً على اختيار شطرات من الشعر مناسبة يسمح بزاوها الصروحي بإحداث هذه التقسيمات الإيقاعية الصغيرة، وينطبق هذا المبدأ في حالة اختيار النصوص الشعرية التي تقوم عليها ألحان الأقسام الداخلية. والمعاد - في اختيار النصوص الشعرية في هذا النمط الفنائي - ألا يراعى المؤدون وحدة الموضوع الذي يعرض له الشعر المختار؛ لأن

تركيز المؤدين يلصق - في المقام الأول - على الالتزام بنظام التركيب الإيقاعي للقص الشعرى من ناحية، والحفاظ على مقامية الأداء وانتظام وحداته الإيقاعية، من ناحية ثانية. وقد يشذ قليلاً أسلوب تنابع الأداء في أجزاء هذا الشكل عما هو متبع في صيغة الروندر العالمية، حيث لا توجد خطة مقصورة - عند الفجر - في ترتيب الجمل والأفكار اللغوية، فتأتي الأقسام الداخلية متعددة أو غير ثابتة على عدد معين، وذلك مماثل - بدون قصد - النظام المتبع في النماذج المسمدة بطريقة حرة، لكن المعتاد والشائع لدى الفجر في أدائهم هذا الغناء الدائري، أن يأتي اللحن الأساسي المميز (أ) في مقامة الأداء جارياً في محيط الوحدة الإيقاعية البسيطة التي يقوم عليها وزن الشطرات الشعرية الستارة، ولذلك لا يخرج اختيار المؤدين لشطرات الشعر في هذا الغناء الدائري، عن الاختيار الذي يجرى في نطاق وحدات إيقاعية «عروضية» متساوية ومنظمة مثال ذلك:

(أ) $\left. \begin{array}{l} \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \\ \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ أَبُو بَخْتِ مَائِلٌ، يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \end{array} \right\}$

ونختار للأقسام الداخلية شطرات في التركيب الإيقاعي التالي:

(ب) $\left. \begin{array}{l} \text{إِيَّاهُ يَا طَيْيِبُ جَائِبُ لِي الْمَالُ مِثْلُ حَاجَةٍ} \\ \text{إِسْمِي وَهَات لِي دَوَّارِيْنِ مِثْلُ حَاجَةٍ} \\ \text{بَسْ وَقِصْتُ مَعَ دَاسٍ يَا نَدَامَةً} \\ \text{طَلَحُ الْأَصْلُ مِثْلُ حَاجَةٍ} \end{array} \right\}$

١-أ $\left. \begin{array}{l} \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \\ \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ أَبُو بَخْتِ مَائِلٌ، يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \end{array} \right\}$

(ج) $\left. \begin{array}{l} \text{لِنْ سَكُونِي فِي عَضَّةِ رَاضِي} \\ \text{وَأَكُونِي الْعِيْشَ رَدَّة} \\ \text{الْعِيْشَ رَاضِي الْعِيْشَةَ دِي} \\ \text{وَأَنَا قُلْتُ تَنْسِي الْعِيْشَةَ دِي} \\ \text{وَأَبُو بَخْتِ مَائِلٌ} \end{array} \right\}$

٢-أ $\left. \begin{array}{l} \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \\ \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ أَبُو بَخْتِ مَائِلٌ، يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \end{array} \right\}$

(د) $\left. \begin{array}{l} \text{سَلَامِي لِلْجَاعِدَةِ دِي (المجلس)} \\ \text{وَأَنْ جَلَّعُوا رَاسِي جَاعِدَهُ دِي، (يدي)} \\ \text{وَأَعْنَى فِي الْجَاعِدَةِ دِي} \\ \text{وَأَبُو بَخْتِ مَائِلٌ} \end{array} \right\}$

٣-أ $\left. \begin{array}{l} \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \\ \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ أَبُو بَخْتِ مَائِلٌ، يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \end{array} \right\}$

(هـ) $\left. \begin{array}{l} \text{أَهْ لَوْ كَانَ لِلْبَكَا بَيْفِيد} \\ \text{لَمَسَحَتْ دُمُوعِي أَنَا بِالْإِيد} \\ \text{عُمَرُ الْعَوَّلَمْ يَبْقَى حَبِيب} \\ \text{لَوْطَمَعْنَهُ الشَّهْدَ يَزِيد} \\ \text{وَأَبُو بَخْتِ مَائِلٌ} \end{array} \right\}$

٣-أ $\left. \begin{array}{l} \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \\ \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ أَبُو بَخْتِ مَائِلٌ، يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \end{array} \right\}$

(و) $\left. \begin{array}{l} \text{أَنَا سَلَامِي لِلْعَشِيفِ} \\ \text{الْقَلْبِ غَيْرِ وَاحِدٍ مَا يُلُوفُ} \\ \text{الْعَيْنِ وَأَسَنَّهُ وَتَأْرَى الْوُفُ} \\ \text{مَعَ الرَّضِيِّ مَا تَرْمِيْشُ مَعْرُوف} \\ \text{الْهَارِدَةُ تَسْمَعُ، بِكَرَّةٍ تَشْرُوف} \\ \text{فِي سَهَرٍ اللَّيَالِي} \end{array} \right\}$

٥-أ $\left. \begin{array}{l} \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \dots \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \\ \text{يَعْمَلُ إِيَّاهُ أَبُو بَخْتِ مَائِلٌ، يَعْمَلُ إِيَّاهُ} \end{array} \right\}$

وقد تتابع المجموعة أداء اللحن المميز الأساسي مستخدمة بعض الألفاظ المغايرة مثل «لا، وآه» فتردها من حين لحين أو تستخدم بعض الكلمات في ترديد منظم يبرز التقسيم الإيقاعي السائد في الأداء مثل:

١-... $\left. \begin{array}{l} \text{عِيْلِي يَا عِيْلِي يَا عِيْلِي يَا عِيْلِي} \\ \text{لِيْلِي يَا لِيْلِي يَا لِيْلِي يَا لِيْلِي} \end{array} \right\}$

مقتطف من لوحة الفنان الشهير
الدمشقي محمد حرب الجهور بألوان
صباحي القناري، غفر مؤرخه.
مجموعة خاصة، دمشق.



العناصر الإيقاعية في الموسيقى الشعبية المصرية

د. تيمور أحمد يوسف

تعرف عادات وتقاليد الشعوب ومدى ثقافتها من خلال أقوالها المأثورة وحكاياتها وأغانيها وموسيقاها، إيقاعاتها ورقصاتها التي عاشت واستمرت وتناقلتها الأجيال المتعاقبة عن طريق «الحفظ الشفهي»، وتعتبر تلك الأعمال هي الامتداد الحضاري عبر مسيرة التاريخ للشعوب على اختلاف جنسياتها ولغاتها. وعلى الرغم من اهتمام الكثير من الدول في تعلم نظريات ومناهج البحث العلمي الخاص بدراسة «تراثها وفنونها الشعبية» بهدف حفظه من التحريف والانقراض، خاصة: الأصول والتقاليد، ونوع وأساليب الغناء والآلات الموسيقية والإيقاعية والرقصات، إلا أن تلك الدراسات المتخصصة تعتمد على باحثين دارسين لهذا الفرع العلمي في جمع المادة العلمية من مصادرها وأماكنها الأصلية، ثم تدوينها وتصنيفها وتحليلها، ويعتبر العنصر الإيقاعي هو الرابط المشترك في الحياة بشكل عام وفي الموسيقى والغناء والرقص بشكل خاص، ويكون في الموسيقى الشعبية متميزاً لكونه يشكل قاعدة أساسية في معظم مراسيم الاحتفالات ويدونه يصبح أي لحن بلا معنى.

تكن مشكلة البحث وأهمونه في أن كافة التعريفات الحديثة والمعاصرة والمتطورة لتعريف الإيقاع قديماً وحديثاً تعرضت لأهميته وعناصره واستخداماته ومدونه في الموسيقى بشكل عام وأسوتفت جميع جوانبه فيما احتواه العديد من المراجع العلمية من بحوث ودراسات علمية، ومؤلفات شملت غالبية هذه الجوانب. أما العنصر الإيقاعي في الموسيقى الشعبية وأهميته بشكل خاص فلم يحظ بالدراسة العلمية الشاملة، خاصة وأن البحوث والدراسات في هذا الجانب محدودة وإن لم تكن قليلة ونادرة ولم تعد بعض الآلات الإيقاعية في الحياة الشعبية ومكوناتها وبعض أسباب ومناسبات استخدامها. إلا إنها لم تتعرض لأهمية العنصر الإيقاعي المصاحب للموسيقى الشعبية بشكل عام، ولا لاختلاف الأنماط حسب المناسبات، بل يجب ملاحظة أن الآلات الإيقاعية المصاحبة للموسيقى الشعبية ليست العنصر الوحيد لكن البناء اللحني ومكوناته يشكلان

عنصرًا إيقاعيًا آخر، أما المصاحبة الإيقاعية فيمكن أن تكون بالتصنيق باليدين أو من أية خامات متوفرة في البيئة الشعبية لأداء نقرات (إيقاعية) تصاحب الغناء أو الرقص.

وهنا يجب أن نسأل لماذا يختلف العالم العربي حول مفهوم وتفسير كلمة التراث الشعبي؟

نجد أن المحاولات في العالم العربي تحاول الاتفاق على معنى محدد لتلك الآثار الشعبية الحية، فمنهم من فصل كلمة «التراث الشعبي» ومنهم من استخدم «المأثور الشعبي» ومنهم من يطلق مصطلح «الفنون الشعبية» وجميعها يعنى مصطلح الفولكلور*.

وتتفق جميع المصطلحات على أن كل إبداع لشعب من الشعوب يجب أن يشمل الآتي:

• الأصوات، الكلمات، المعتقدات الشعبية أو الخرافات، العادات والممارسات، والرقصات والألعاب الشعبية، فهو حصيلة ما تراكم من الخبرات والمعارف والممارسات مما يعد من قبيل الثقافة الشعبية والتقليدية بحيث أصبح هذا الإنتاج فرعاً من فروع العلوم والمعرفة الإنسانية والذي يجب جمعه وتصنيفه ودراسته بمنهج علمي لتفسير حياة الشعوب وثقافتها عبر العصور (٢ - ١٢٢ : ١٧٣)

وتعتبر الأعلى الشعبية (***) التي تنتشر في المناطق الريفية في جميع أنحاء العالم وغيرها من الأنواع التي تستخدم الكلمات والأحمان والإيقاع والتي تعيش وتنتقل بين الأفراد والأجيال «شفهياً» فهي تحوى سجلاً هائلاً للعادات والتقاليد وهي في حد ذاتها تعتبر حلقة أساسية من حلقات الثقافة الشعبية التي تقاوم ثقافة المدن والتي يجب دراستها بعناية خاصة. ويشتمل البحث على جزأين:

الأول - الجزء النظري ويشمل:

- ١ - تعريف الإيقاع في الحياة بشكل عام.
- ٢ - تعريف الإيقاع في الموسيقى الشعبية.
- ٣ - إلقاء الضوء على الثقافة الشعبية.

الثاني - الجزء العملي ويشمل:

تفسير نماذج الإيقاعات الخاصة بالمسابقات التالية:

الاجتماعية، الدينية، الخاصة بالعمل، الخاصة بالرقص، والخاصة ببعض المعتقدات.

أولاً: تعريف الإيقاع في الحياة بشكل عام (٥ - ١٥ : ٢٩)

يعتبر التعريف الفلسفي الذي وضعه الفرنسي «ماتى لوسى - Matteo Lussy» عن ارتباط الإيقاع بالكون والإنسان من أدق التعريفات حيث قال: الإيقاع هو الحياة، هو في كل شيء حتى في الطبيعة سيطرته في نظام الكون، في الأصوات الطبيعية الصادرة عن أمواج البحر وحفيف الأشجار، زقزقة العصافير، هديل الحمام وخريف الجداول وهو في الإنسان ضربات القلب والتنفس وحركة السير والجري وغيرها من حركات لا إرادية؛ فهو يعتبر حاجة روحية ومادية في آن واحد، يشعر به

(*) فولكلور: folk Lore: مصطلح علمي، أول من استعمله الإنجليزي «وليام جون تومز» عام ١٨٤٦ ويحى «حكمة الشعب».

(*) (*) الأغنية الشعبية folk Song: أغنية، نشودة، قصيدة شعرية غنائية، قصيرة وخفيفة، نشطة، مرحة، تصاحبها الآلات أو تؤدي بألة واحدة، شاعت في فرنسا في الفترة مابين القرن الرابع عشر والسادس عشر، الفيلس في تميزها وتحييدها هو انتشارها عن طريق الرواية الشفهية، ومن سماتها أن كل فرد في الجماعة يسهم في حفظها ونشرها، تؤدي في كثير من المناسبات.

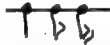
بدخله ويدركه وهو أول ما تعلمه من آلات موسيقية على الإطلاق، كما أن الأسلوب العلمى الذى عرف به (هيربرت سبنسر - Herbert Spencer) الإيقاع بقوله: الإيقاع لا ينشأ من الأصوات ذاتها ولكنه ضرورة للروح البشرية حيث تسمع للترددات المتساوية فى القوة والزمن فيخلق الإيقاع. ويقول أيضا (كانت - Kant) إن كل معرفة هى نسبية طالما تخضع لظروف الإحساس أى أننا نعكس على الطبيعة سعادتنا وأحزاننا ونضفى إيقاعاً على الظواهر التى ليس لها إيقاع مثل الحزن إيقاع بطيء، والسعادة إيقاع سريع وبهيج.

تعريف الإيقاع فى الموسيقى الشعبية:

لم يعرف المجتمع الشعبى، خاصة فى المناطق الريفية «الأصول العلمية للإيقاع»؛ من حيث إنه يعبر عن الزمن المنظم لصورة متكررة لضربة أو ضربات متتالية، أو كيفية استخدام الموازين البسيطة أو المركبة والعرجاء، لكنه عرف كيف يستخدم الإيقاع بأشكال متعددة ليسبر به عن احتياجاته ومتطلباته من خلال فنون «الفناء والرقص» وبآلات شكلها من بعض الخامات المتوفرة فى بيئته.

ويرى الباحث أن تدوين الإيقاعات الخاصة بالموسيقى الشعبية يجب أن يلتزم بما هو معمول به ومتفق عليه فى (مراكز البحث العلمى)، ويعترفنا خاصة بالتدوين الإيقاعى المصاحب للألحان والرقصات الشعبية، أو أية مناسبات أخرى خاصة فى (مصر وبعض الدول العربية) فيجب الالتزام من حيث: كتابة الميزان وتحديد الضغوط والسكتات فى أماكنها وما تعويه المازورة الواحدة من «ضربات أو فقرات» إيقاعية وهى تعتمد فى هذا على الآتى:

الدفرة اللقية فى الضغط تعرف (بالدم) وتحدد بالقيمة الزمنية للأشكال والأزمنة الموسيقية وتكتب للعلامة وخطها إلى أعلى كالآتى:



والدفرة الضعيفة تعرف (بالتك) وتكتب للعلامة وخطها إلى أسفل كالآتى:

أما علامات الصمت فهى تماوى قيمة كل علامة من علامات التدوين فى الميزان الموسيقى، ويلاحظ أن العادات والتقاليد المتوارثة فى المجتمع الريفى هى نتيجة لتفاعل كافة العوامل الدينية، الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية المترابطة، والمجتمع الريفى متمسك بمعتقداته فهو يحافظ عليها ويتناقلها الأبناء عن الآباء جيلاً بعد جيل، كذلك فإنّه بالنسبة إلى المرأة فلها عاداتها ومناسباتها الخاصة، والتى تختلف فى مراسمها عن الرجل، فكل منهما تقاليد وأعرافه الخاصة به.

ثانياً : إيقاعات لفص بعض المناسبات الاجتماعية.

تقسم الإيقاعات الخاصة ببعض المناسبات إلى عدة مراحل وتحدد كالآتى:

مرحلة العهد:

وتبدأ هذه المرحلة منذ الميلاد وحتى الشهر العاشر تقريباً، وهى لا تقتصر على أهل الريف فقط، بل إنها منتشرة فى كافة الأنحاء ويلاحظ أن الأب يشارك أحياناً فى ههددة الوليد وهى ترتبط فى الأصل بالأم لوليدها الذكر والأنثى، وهى عبارة عن «همهمات» بلا معنى مثل: (هو هو، ندانام) وترتجل الأم بضمة كلمات تؤديها بتغني بسيط مع حركة إيقاع منتظم أثناء الهمهمة واهتزاز الطفل المعمول أو الموضوع على الأرجل والضرب الخفيف على ظهره أو جنب الطفل، تؤديها الأم فى تناغم إيقاعى لتساعد الرضيع على التوقف عن البكاء والنوم فى هدوء ومن أمثلة ذلك نموذج لعن التهنين وإيقاعه التالى:

نموذج رقم (١)

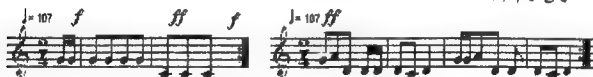


وزن الإيقاع المصاحب: ثنائى بسيط بطيء، لا يستخدم (الدم، والتفك) ولكنه يؤدى فقط كضربات نبض إيقاعية متساوية المدة ومتوافقة مع الأداء المنغم وكما هو مبين فى نموذج رقم (١)، كما يلاحظ علامة (الكرونا) فوق بعض النغمات وتعنى التريث والإبطاء قليلا، أما عناصر الإيقاع الداخلى المكون للعبارة اللحنية فهو بسيط للتكوين ومسافته قريبة ولا تتعدى بعد ثمانية صغيرة صاعدة وثانية كبيرة هابطة وتكرر الجملة اللحنية عدة مرات.

مرحلة تعليم الطفل:

تهتم الأم فى هذه المرحلة بتعليم الطفل الابسام، والصنحك، تحريك الرأس، التصنيق، والنطق ببعض الكلمات مثل «بابا، ماما، والوقوف والجلوس ثم المشى بكلمة «تاتا»، وذلك فى أثناء منغم تغلب عليه حركة الإيقاع المنتظم، مع مصاحبة التصفيق اليدوى من بعض الأقارب والحاضرين كما هو فى النموذج التالى:

نموذج رقم (٢)



مرحلة ألعاب الأطفال:

ترتبط هذه المرحلة بالأطفال أنفسهم وبالظروف البيئية والمناخية والمكانية لمجتمع الريف وما يحيط به بشكل عام، ومجتمع القرية وتقاليدها بشكل خاص، وهى غالباً ألعاب جماعية تتميز بالحركة والنشاط والإيقاع مع ترديد بعض كلمات تتناسب مع إمكانات الأطفال الحركية والصوتية، وحاجتهم إلى اللعب والنشاط، وتكثر أوقات اللعب متى تجمع عدد بسيط منهم، أعمارهم ما بين (٤: ١٠) سنوات وتجمع كلا الجنسين (البنات والذكور) ثم يكون لكل منهما ألعابه الخاصة مثل: البنات (نط الحبل، الحجلة، العرائس)، (المسكة، وعسكر وحراميه) للآولاد، وتكثر ألعابهم غالباً فى شهر رمضان والأعياد والمولد ومن ألعابهم الجماعية التى تؤدى بالحركة الإيقاعية والغناء النموذجين التاليين:

لعبة «الدبة وقست فى البير» نموذج رقم (٣)، لعبة «الوابور» نموذج رقم (٤).



لعبة الدبة: نموذج (٣) يشترك فيها عدد كبير من الأطفال من الجنسين، يجلسون فى حلقة دائرية ويغنون اللحن السابق، أثناء ذلك يجرى أحد الأطفال خلف الدائرة ويضع منديلاً أو قطعة من القماش أو أى شيء خلف أحد الجالسين ليكن عليه أن ينتبه ليأخذ القطعة التى وضعت خلفه ليقوم بالجرى بدلاً منه، وتستمر اللعبة مع الغناء على هذا المنوال.

لعبة الوابور: نموذج (٤) يقف الأولاد طابوراً ويمسك كل منهم فى ملابس من يقف أمامه باليد اليسرى ثم يجرّون ببطء مع غناء النموذج (٤) بكلمات «ياوابور يا مولع حط الفهم»، مع حركة إيقاعية باليد اليمنى تشبیهاً بحركة القطار أثناء السير، ويلاحظ أن الإيقاع المصاحب لتلك الألعاب يبنى على وزن داخلى ثنائى بسيط مرتبط بالحركة.

مرحلة الزواج:

ترتبط هذه المرحلة في المجتمع الريفي بتقاليد (*) خاصة، التي تبدأ عادة عقب موسم جنى المحاصيل بقرءة الفاتحة والاتفاق على تحديد قيمة الشبكية والمهر، البدء في إتمام الزواج الذي يمر عادة بمراسم احتفالية تبدأ كالآتي:

الخطوبة: تجتمع الفتيات في منزل العريسين كل أمسية ويردغن بعض الأغاني الخاصة بهذه المناسبة بمصاحبة آلة الطبلية (الدريكة)، وأحياناً النقر على صينية أو كرسي أو شيء يصدر نقرات إيقاعية تصاحب أغانيهم ورقصهم، مع التصفيق وإطلاق الزغاريد أثناء الغناء والرقص ومن نماذج هذه الأغاني الأغنية التالية:

نص الكلمات: صلاة النبي على جصتك وعنيكي جينا الحبابي وجينا نطل عنيكي

لجينا عريسك زى القمر ف عنيكي

صلاة النبي على جصتك وعنيكي جينا الحبابي وجينا نطل عنيكي

لجينا عريسك أحن منا عنيكي

نموذج رقم (٥)



التدوين اللحني والإيقاعي:

تشبع هذه الأغنية في قرى الريف عامة وبصفة خاصة «دلتا النيل»، وتتألف من جملة لحنية واحدة بسيطة، تتكرر دائماً ويتناوب الغناء بين إحدى الفتيات مفردة، ثم تردد الجماعة الكلمات واللحن نفسيهما، والجملة اللحنية تتكون من «مازورتين»، كل منهما ثلاثية، ولا يمكن تقسيمها إلى عبارات، محتويات الجملة (١٤) نقرة أشكال موسيقية، ومسافة اللحن لا تزيد صعوداً عن الدرجة الثانية، وهبوطاً إلى الدرجة الثالثة، ودرجة الركوز «السيكا».

وهنا يجب الإشارة إلى تطبيقات هذا البحث خاصة في الجانب العملي، فلم يشمل الدراسة الميدانية وأساليبها، لكنه اهتم بدراسة العناصر الإيقاعية في الحياة الشعبية واعتمد على بعض المراجع والإصدارات التي غطت الجوانب الوصفية والتسجيلية في المعتقد الشعبي.

عقد القران والزفاف(**)

تستمر أغاني مناسبة الزواج طوال فترة الخطوبة وحتى ليلة الحنة والزفاف، وهي غالباً أغان عاطفية وصفية، تعبر كلماتها عن جمال العروس، وشهامة العريس وتطلق الأعيان النارية ابتهاجاً وسروراً بهذا الزواج، وعادة تكون أحياناً وإيقاعات هذه المرحلة مماثلة مع أغاني «الخطوبة» السابقة وتختلف في بعض كلماتها المرتجلة أحياناً وطبقاً للمناسبة ومنها النموذج

(*) يشترك كلا الجنسين في أعمال الحنن وهم في من مكن، وتشكل الناحية الاقتصادية ومستوى الأسرة الاجتماعي جزءاً هاماً في الاتفاق، وتكثر المناسبة في موسم الربيع والأعياد والمناسبات الدينية.

(**) غالباً يكران في ليلة واحدة أو حسب الاتفاق، ويكون الموعود عادة بعد صلاة المغرب أو الظهر، ويحضرها أهل العريسين والأصدقاء والمقربين، ويمتدحها عادة بآلة أو ليكتن (ليلة الحنة).

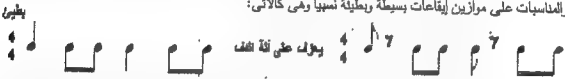
التالى: أغنية سلام و سلام الآتية: نموذج رقم (٦)



وهذا اللحن يتكون من عبارة، تتكرر دائماً، تبدأ من (لا فارى) للمازورة الأولى وتنتهى فى نهاية المازورة الثانية، وهو لحن كلمة سلام، الذى تتكرر بعد مقطع الغناء المنفرد والذى يتكون من مازورتين كبيرتين تبدأ من لا فارى المازورة الثالثة وتنتهى فى نهاية المازورة الرابعة، ويلاحظ أداء تنويعات مستمرة على الجملة اللحنية المنفردة، أما العناصر المكونة للحن فهى بسيطة وثنائية، أما المصاحبة الإيقاعية والتصفيق فهما كما فى النموذج السابق رقم (٥) مناسبة (الخطوة).

الأغاني الدينية:

يغلب عليها الجانب الروجى لارتباطها بالله -تعالى- وهى لا تستخدم آلات موسيقية أو إيقاعية إلا نادراً مثل: آلة الدف وأحياناً آلة العفالة أو الللى، ومن أهم تلك المناسبات: إحياء شهر رمضان، وذكرى المولد النبوى، موالد الأولياء، الإسراء والمعراج، توديع الحجاج واستقبالهم، ليلة عاشوراء، التكبير فى صلاة العيدين، ويبنى الجانب الإيقاعى فى بعض تلك الشعائر والمناسبات على موازين إيقاعات بسيطة وعملية نسبياً وهى كالآتى:



ونلاحظ فى مدونات نماذج الإيقاعات السابقة، المرتبطة بطقوس بعض الاحتفالات الدينية أنها تؤدى بمصاحبة أكثر من آلة دف، ويعرف أحياناً «بالمطار» ويكون بدون صاجات، تلك الإيقاعات هى فى الأصل مطبقة من بعض أصول ضرب المرسوقى العربية التقليدية البسيطة، ميزانها 4/4 ويؤدى بأكثر من أسلوب فى صفوف الضربات القوية والضعيفة، وحبس نوع الإيقاع ودرجته، ويؤدى غالباً بدون أية «زخارف أو حليات».

أغاني العمل: (ج- ٢٩٤: ٢٩٤).

تختلف الأغاني والإيقاعات باختلاف نوع العمل، كذلك بين الوجه البحرى والوجه القبلى، والبلدان الساحلية مثل: السويس، بورسعيد والإسكندرية، ويلاحظ أن لكل حرفة عادتها وتقاليدها المتوارثة والخاصة بها مثل: حرفة الصيد، البناء، الفرس والحصاد وغيرها من حرف أخرى كنداءات الباعة المتجولين، ويلاحظ أن هناك اختلافاً بين الأعمال الخاصة التى تقوم بها المرأة والأعمال الأخرى التى يقوم بها الرجل مثل:

أ. أعمال خاصة بالنساء:

الأعمال المنزلية كالطحن على الرحاية، إطفاء البهائم وجمع روثها لعمل أقراص القود منها بالإضافة إلى المناسبات الاجتماعية مثل البكائيات، أغاني الختان، ملاعبة وتعليم الطفل، وأغاني الأفراح، ومعتقداتها الخاصة «بالجن والزاز».

ب. أعمال خاصة بالرجال:

تعتبر الفلاحة من أهم الأعمال الخاصة بالرجال فى الريف المصرى بشكل عام، ترتبط بالأدوات المستخدمة فى العمل واللى تتطلب مجهوداً بدنياً متصلاً وأن يكرر الحركة فى وحدات إيقاعية متكررة مثل: همد الذراع وثنيتها، رفع القدم وإنزالها، وتزامن هذه الحركات المتكررة من إصدار أصوات كرد فعل لا إرادى وكنظيم موقع للحركة البدنية. بالإضافة إلى بعض الحرف الأخرى كنداءات الباعة المتجولين، غزل البنات، حب العزير، الزجاجات والأوانى، المقاراش والطبل الفخار والقلل

وغيرها بالإضافة لبعض الحرف مثل: الخباز، المبيض، الحلاق، الحداد وغيرها. ويلاحظ أن الإيقاعات التي تصاحب أيا من تلك الأعمال والحرف وغيرها من أعمال «البدانين» والصيادين، تعتمد على حركة الإيقاع المتكرر سواء في الأداء الحركي للعمل أو في بعض الأصوات التي تهون مشقة.

ومن بعض أمثلة الإيقاعات المصاحبة للعمل النماذج التالية:



إيقاعات خاصة بالرقص الشعبي (*) :

يقوم الرقص الشعبي على التعبير بوحدة الحركة والإيقاع عن رد الفعل الجمعي لدورات الحياة المهمة وتنقسم إلى نوعين: رقص خاص بالسيدات، وراقص خاص بالرجال.

أولا - رقص السيدات :

يرتبط هذا النوع بمناسبة «الزواج» وإيقاع الأغاني التي ترددها الفتيات، وتبادر إحداهن إلى الرقص وسط مظاهر التهليل والفرح والبهجة، ويتم تناوب الرقص بين الحاضرات من الفتيات والسيدات بالتناوب طوال فترة الاحتفال، أما عن الإيقاعات الخاصة بهذا النوع فهي بسيطة وسبق تدوينها في نماذج إيقاعات الأغنية الشعبية الخاصة «بمراسم الزواج».

ثانياً - رقص الرجال : (١٧ - ١٨٢ - ١٨٨)

ينقسم رقص الرجال لعدة أنواع وحسب المناسبات، وغالباً يكون في طقوس خاصة بالزواج «الزفاف»، أو استقبال «مولود» ذكر، أو في مناسبات اجتماعية أخرى، ويختلف عادة بين الشمال والجنوب بل بين البلدان الساحلية؛ فكل تقاليده وإيقاعاته وطقوسه الخاصة مثل: رقصات العمل؛ وهي من الرقصات الشعبية المعروفة، تكون عبارة عن محاكاة لحركات العمل من مختلف الحرف والمهن، وهي تستهدف إدخال البهجة وإشاعة الفرح في قلوب العمال لتسيهم ما يبذلونه من جهد وعناء، وفي بعض الرقصات يحكى بالتعبير الحركي عن خطوات العمل في الحقول من بذر وحصاد، أو رمي الشبك وسحب (الصيد)، ويتم هذه الرقصات بمصاحبة بعض الأغاني الشعبية المناسبة وعلى نقات الطبول والنقران وبعض الآلات الموسيقية الشعبية مثل: المزمار البلدي أو المزمار الصعدي أو المسمية.

ومن أهم الرقصات الشعبية الخاصة بالرجال رقصة التحطيب «المصا» وراقص الخيل وهما من الرقصات التي تعبر عن الشهامة والرجولة والفروسية ومن أمثلتها الآتي:



إيقاعات خاصة ببعض الشعائر والمعتقدات :

الزمار (**): (٤ب - ٥٩٥ - ٦٠٥)

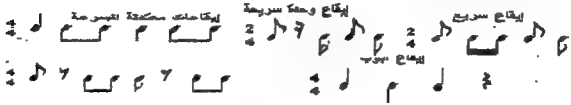
يعتبر الزمار وما يقوم عليه من طقوس وممارسات من أبرز الظواهر التي عرفها المعتقد الشعبي المصري، وهو عبارة عن حفل ذي مقومات خاصة يستهدف طرد الأرواح الشريرة أو استرضائها، ويتم ذلك من خلال تقديم الأصاحي والقرابين وأداء بعض الرقصات الحفيفة ذات الإيقاعات السريعة والساخنة، ينتشر سواء في الريف أو في المدن، ويعتبره البعض من الشعبيين

(*) الرقص الشعبي. Folk dance. (انظر: عبد الحميد بريس - معجم الفولكلور - مكتبة لبنان - بيروت - الطبعة الأولى عام ١٩٨٣ - ص (١٣١: ١٣٢).

(**) اتفق الكثير من الباحثين على أن أصل الزمار هو جزء من ديانات بعض القبائل الزنجرية للبلدية التي عاشت في قلب إفريقيا ثم انتقلت إلى الحبشة ومن ثم إلى المردان ومصر عام (١٨٧٠) تقريباً.

«احتفالاً دينياً»، ويظهر في مصر قاصراً على النساء فقط.

ويرافق حفل الزار فرقة محترفة من النساء يعزفن الإيقاعات المصاحبة للرقص وتتكون من عدد لا يقل عن ثلاثة مزاهر «دفوف كبيرة، بالإضافة إلى عازفة رابعة لآلة «الطبلية»، وعازفة أخرى تعزف على «طبلية كبيرة، يعزف عليها من الوجهين تسمى «مرجص». وفيما يلي بعض نماذج من الإيقاعات المتداولة في حفل الزار ويراعي التدرج من السرعات البطيئة والمتعددة والسرعة، والسرعة جداً، كذلك تداخل بعض الإيقاعات معاً في آن واحد لتكون وحدات إيقاعية مركبة لتعطي إحساساً بالصنفوت غير المنظمة والمريكة:



ويلاحظ أن بعض تلك الإيقاعات تستخدم أيضاً في بعض المناسبات الدنيوية الأخرى مثل: حلقات الذكر، مواعظ الطرق الصوفية وموالد الأولياء والإنشاد الديني للتكايدى.

وفي الخلاصة نستنتج من الدراسة السابقة أهم أهدافها كالاتى:

- ١ - الدور الإبداعي في الحياة الشعبية الريفية في مصر، فنونها وعاداتها المتوارثة.
- ٢ - إلقاء الضوء على أهمية العنصر الإيقاعي في حياة المجتمع الشعبي المصري.
- ٣ - الدعوة لاهتمام المؤلفين الموسيقيين باستخدام مزيد من المادة الشعبية التراثية.
- ٤ - اهتمام أجهزة الدولة بتشجيع هذا النوع المتميز من الدراسات العلمية ونشرها.

المراجع :

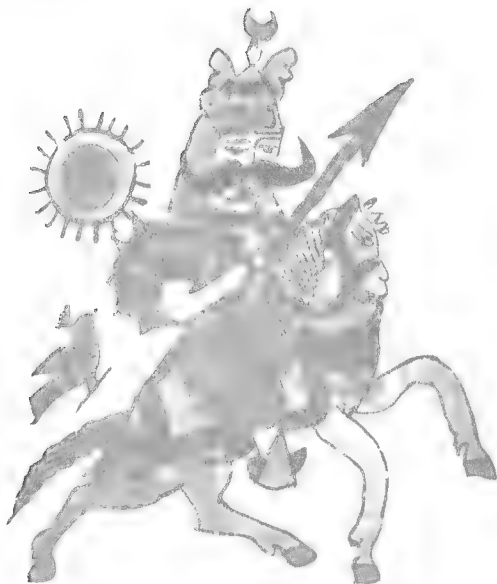
- ١ - شوقي عبدالحكيم : موسوعة الفولكلور والأساطير العربية - دار بيروت - المودة - الطبعة الأولى عام ١٩٨٢م.
- ٢ - صفوت كمال : مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي - وزارة الإعلام - الكويت - الطبعة الثالثة عام ١٩٨٦.
- ٣ - عبدالحميد يونس - معجم الفولكلور - مكتبة لبنان - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٨٣م.
- ٤ - محمد الجوهري:
- أ - علم الفولكلور - الأسس النظرية والمنهجية - الجزء الأول - الطبعة الرابعة - دار المعارف - عام ١٩٨١م.
- ب - علم الفولكلور - دراسة المعتقدات الشعبية - الجزء الثاني - الطبعة الأولى - دار المعارف - عام ١٩٨٠م.
- ج - علم الفولكلور - دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية - الجزء الأول - دار للمعرفة الجامعية - الإسكندرية عام ١٩٨٨م.
- ٥ - محمد المتصم إبراهيم : عنصر الإيقاع وأهميته في بعض مؤلفات آلة البيانو للقرن العشرين - رسالة ماجستير غير منشورة - جامعة حلوان - كلية التربية للموسيقية - عام ١٩٧٩م.

الدرييات:

- ٦- أحمد محمد عبدالرحيم:
أ- الرقص الشعبي في مصر- مجلة الحداثة- المجلد الخامس- دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت عام ١٩٩٥م- (ص ١٨٢ : ١٨٨).
- ب- عادات وتقاليد الزواج في المملكة العربية السعودية : مجلة الحداثة - المجلد السابع- عام ١٩٩٦م (ص ١٧٣ : ١٩٢).
- ٧- عبدالعزيز عبدالرحمن المسلم : أغاني الأطفال الشعبية في الإمارات العربية- مجلة الحداثة- المجلد الثالث عشر- السنة الرابعة عام ١٩٩٧م- (ص ٩٥ : ٩٩).
- ٨- نبيلة إبراهيم: الميلاد والزواج والوفاة في مصر- مجلة الحداثة - المجلد العاشر- السنة الثالثة - عام ١٩٩٦م- (ص ٢٦٩ : ٢٧٩).
- ٩- نزار مروة: دلالات الأغنية الشعبية- مجلة الحداثة- المجلد السابع- عام ١٩٩٦م - (ص ٦٦ : ٦٩).



مقتطفان من لوحتين مختلفتين من
لوحات الدعابة للوشامين المرسومة
تحت الزجاج بريشة أحمد حسن
السيد، من مدينة شبين القناطر،
محافظة القليوبية بمصر. غير
مؤرختين. مجموعة سعد كامل،
القاهرة.



الكَرَجُ

د. علاء عبد الهادي

يرى بعض الباحثين أن بين الظواهر التي تمت بصلته وثيقة للمسرح هي تلك التي تسمى (الكرك أو الكرج)^(١)، ويدها د. على الراعي من المظاهر التمثيلية التي ظهرت في العصور الإسلامية^(٢). ويذهب نفس المذهب د. عمر الطالبي^(٣) وكذلك د. محمد يوسف نجم الذي يربطها بالحكاية^(٤).

ويوصف بالمخنت، ولرى أن التأثير الديني هو سبب إطلاق صفة المخنت للممارس للعمل الفني كالراقص أو المغني أو المؤدى... ويرى بعض الباحثين أنه لا يوجد نص يؤكد أن الكرج كان معروفا قبل الإسلام^(٥)، إلا أن بعض الشواهد تؤكد معرفة عرب الجاهلية له: كان أهل مكة يلعبون به في كل عيد وكان لكل حارة من حارات مكة كرج يعرف بهم، يجمعون له ويلعبون به ويذهب الناس فينظرون إليه^(٦) واستمر - الكرج - وانتشر خاصة في بغداد بعد مكة. وكان الخليفة الأمين يركض على هذا الحصان^(٧) الخشبي في سجن قصره، بينما الوصائف من حوله، يغيثون على الطبول. والنساء هن أكثر من يلعبن به معطين أدوار الفرسان وكانهم على خيول فعلية، وكثيرا ما كان يتم ذلك في الأعراس، وفي مجالس الأطفال وعلية القوم.

والكرج.. لفظة فارسية معربة لا أصل لها في العربية^(٨)، وهو شيء على هيئة المهر يلعب عليه ويسمى من يلعب عليها الكرجي، ويطلق نفس اللفظ على المخنت^(٩)، ويقال عن ابن خلدون: الكرج هي تماثيل خيل مسرجة من الخشب مطقة بأطراف أقبية يلبسها السمران ويحاكين بها استطاء الخيل فيكرتون ويغنون ويتأقنون^(١٠).

والكرج لعبة يلعبها المخنتون كما فسرها أبو عبيدة في شرحه للنفائض وقد هجا جرير الفرزدق واصفا إياه بأنه يلبس لبس الكرجي إشارة إلى ذمه وفعلة بالمخنت، كما هجاه في قصيدة أخرى واصفا إياه بالكرجي الذي يلهو بحصان اللعب، بعكس جرير الذي يمتطي فرما حقيقيا مدافعا عن قبيلته^(١١) الأمر الذي يوضح مدى انتشار الكرج في عصرهما وأرتباط من يلعب عليه - في فكر الناس - بالفلاحة، حتى أنه يتم

وقد شاعت آلات رقص الكرج في بلدان العراق، وانتشرت منها إلى غيرها كمصر ثم الأندلس. حيث كانت الرقصات عند عرب الأندلس يلعبن بالسيف كالرجال ويحدث هذه الألعاب إجادة تامة... كما كنَّ يحاكينهم في امتطاء نائل الخيل... فيكرونها ويفرون ويقفون^(١٢).

ويؤكد على عقلة عرسان على معرفة عرب الإسلام له مثيرا إلى ما أورده الألويسي في كتابه (بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب) فقد ورد أن اتخذت آلات الرقص في المجلس والأشعار التي يترنم بها عليه وجعل صنف وحده، واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج^(١٣) واللفظ الفارسي قد يشي بأصل الكرج، الذي ربما كان فارسيا في منبته وانتقل إلى الجزيرة العربية وتطور هناك، ثم انتقل بعد ذلك إلى بقية المراسنر والبلدان الإسلامية، ولدى من وصف الألويسي السابق أن الكرج كان أداة للرقص، أي أنه ينتمي لفنون التسلية التي تتخذ الحركة أسلوبا مميزا لها.

ومما يحكى ابن خلدون عن الرقص في العصر العباسي تدبين أنه كان فنا لرقى بكثير من مجرد الإثارة الحسية، فهو يصف رقصة تتركب فيها الرقصات خيولا مسرجة من للفشب محقة بأطراف أقبية، يلبسها النساء ويحاكين فيها ركوب الفيل، ويقن بالكر والفر كآمنهن في حرب^(١٤) ويرى البعض أن الحكاية تطورت من الكرج حتى صارت فنا قائما بذاته^(١٥) ويقول د. محمد يوسف نجم أن العصر الإسلامي قد عرف الحكاية التي يكون الكرج من شخصياتها، وإن كنا لا نعرف دور هذه الشخصية فيها. ومما يزيد من اطمئناننا إلى صحة ما ذهبنا إليه - يستكمل د. نجم حديثه - ما رواه ابن عرب الكاتب المتوفى عام ٣٢٢هـ إذ قال: أشد جرير شعرا فقال له محدث ويل لى يا بابا، فقالوا له: اسكت، وبلك هذا جرير. فقال: وأى شيء يتردى على، إن هجاني أخرجت أمه في الحكاية^(١٦) ويستطرد. نجم -وهل كانت الحكاية التي يعرفها أهل القرن الأول الهجري ضريبا من التمثيلية الهزلية التي اشتهر للختلن بتمثيلها في ذلك القرن، وهل هي ضرب من أنماجهم وسماجتهم التي يستمتعون فيها الكرج كجزء من الإكسمرار، وهل كان المحاكون الذين تشير إليهم المصادر المباسية يشاركون في هذه الحكايات فضلا عن المختلن وأصحاب السماجات؟ أم كانوا رجالا يعترفون المحاكاة، الإشارات، الحركات، وتقيد الأصوات وحسب^(١٧).

وبنن تختلف هنا معه في الربط بين الحكاية والكرج لأمرين: الأول هو أن ركوب الكرج ومحاكاة معركة - خاصة في ضوء أن أغلب من كان يركب هذه الأحصنة الفخشية كنَّ من النساء والمختلن مما يصفى طابع الإثارة الحسية، وربما للجانب الكوميدي في العرض، الشيء الذي يمنع اكتمال حكاية ما من هذا العرض الذي تغلب عليه الحركة دون الحوار، خاصة أن الحكاية وإرثها العربي كانت بطولية تعتمد على السرد، وكانت الفكاهة فيها ثانوية. والثاني، هو تزامن وجود فن الكرج وفن الحكاية معا في نفس الوقت وهو ما ينعطف الرأى القائل بتطور أحدهما عن الآخر، خاصة وإن الحكاية تعتمد اعتمادا رئيسيا على النص.. والأداء الحركي فيها عامل ثانوي ومساعد بعكس الكرج.

ويورد أمبرتو إيكو في بحث له عن سيميائية العرض المسرحي الإشارة التالية^(١٨)، كان ابن رشد والفقيه فرج يتحدثان مع التاجر أبى القاسم الذى عاد لقره من زيارة لبلاد نائية، وكان أبو القاسم يروى قصة غريبة عن شئ ما رآه «دار نفوسة في فنانها الكبير شرقا ومقاعد تكتظ بأناس ينظرون إلى منصة فوقها خمسة عشر أو عشرين شخصا غطوا وجوههم بأقنعة مطوية، وقد امتلأوا صهرات جياذ، ولم يكن هناك أى حسان، وكانوا يبارزون ولم يكن هناك سيف، وكانوا يموتون ولكلهم لم يموتوا. لم يكونوا مجانين، أضح أبو القاسم، ولكنهم كانوا يملتون أركانوا (بفرجون) حكاية... لم يفهم ابن رشد قصده فحاول أبو القاسم أن يشرح له الأمر «تصور قال أحدهم أنه يفرج حكاية عرض أن يربيه، وسأل الفقيه... وهل كانوا يتكلمون؟ فأجاب أبو القاسم: نعم، فاستطرد (مادام الأمر كذلك فهم لا يحتاجون إلى أشخاص كثيرين شخص واحد فقط يستطيع أن يروى أى شئ وإن كان مقعدا) فوافقه ابن رشد^(١٩).

نستخلص مما سبق:

- ١ - إنَّ اللاعبين كان معظمهم من النساء، ثم انتقل اللعاب بالكرج بعد ذلك إلى الرجال، ووصف من يلعب به منهم بالمختن.
- ٢ - إنَّ اللاعبين به يحاكون معركة، وكانهم في حرب، فيها الميازقة والقتال، وأدعاء الإصابة أو الموت، كما جاء في رواية أبى القاسم.

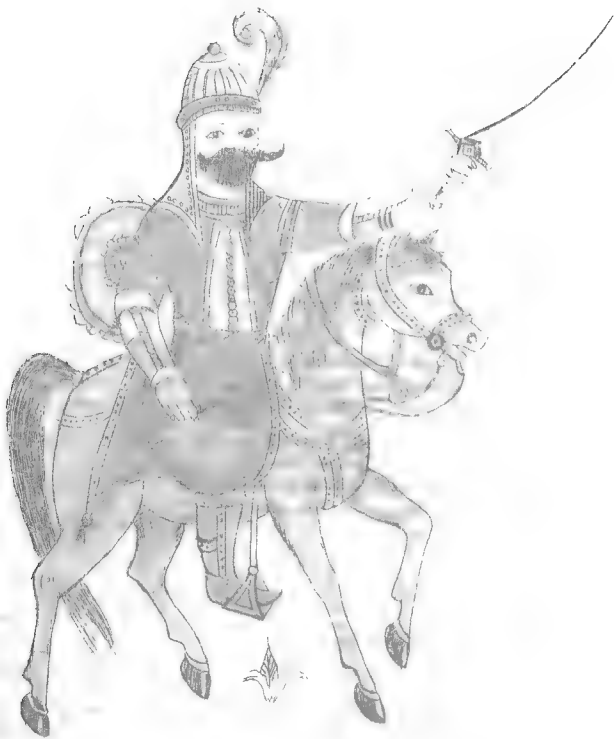
هذا إذن هو الكَرَج الذي يُعد أحد ظواهر الأداء المسرحي الذي ابتدعته البيئة العربية كفن من فنون التمثيل، إلا أننا نرى أن اعتباره مسرحاً، وضعنا في دائرة النقد الانطباعي الذي لا يؤسس رؤيته أو مقدماته النقدية تأسيساً علمياً سليماً، قبل استخلاص النتائج، ننظراً لأن المسرح كفن، يحمل ثنائية تصنع الباحث في أشكاله الأُولى أمام إشكالية السؤال عن مدى العلاقة بين الأدب الدراسي والأداء الحركي له، وهو ما قد نتناوله في بحث قادم قريباً.

٣ - ارتبط الكرج في بداياته بالغناء والرقص، ولم يرد ما يدل على وجود أي حوار فيه إلا في رواية أبي القاسم السابقي ذكرها، واعتقد أن دخول بعض للجمال التصويرية أثناء اللعب به هو أمر ممكن ولا يجافي الصواب، خاصة إذا كانت متعلقة بضرورة هذه المعركة الوهمية، وما قد يصاحب ذلك من أشكال تحويل صوتي مثل صيحات النهج أو الألم، والبهتاف... وما إلى ذلك، مما قد يصدر أثناء معركة وهمية فيها الكر والفر والمبارزة...

الهوامش

- ١ - عرسان، على عقلة: للظواهر المسرحية عند العرب (المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ٢٠٠١).
- ٢ - د. قراي، على: المسرح في الوطن العربي (سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٥، ١، الكويت، ١٩٨٤) ص: ١٠٥.
- ٣ - د. الطالب، عمر محمد: ملامح المسرحية العربية الإسلامية، (منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ١٩٨٧) ص: ٧٢.
- ٤ - د. نجم، محمد يوسف: مصور من التمثيل في الحضارة العربية، أفاق عربية. عدد ٣، ١٩٧٧، ص: ٢٨.
- ٥ - انظر معنى للكرج وأصل الكلمة في: لسان العرب، ابن منظور. المجلد الثاني. (دار الفكر، بيروت، ١٩٩٠) ص: ٣٥٢.
- ٦ - للمجد، دار للشرق ط. ٢١، بيروت، ١٩٧٣. ص: ٦٨٠.
- ٧ - ميتر، آدم: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري. ترجمة د. محمد عبدالهادي أبو ريبة (منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر، الجزء ٢، ط٢، القاهرة، ١٩٥٧) ص: ٩٨٥.
- ٨ - بن المثنى، أبو حبيدة محمد: نقاش جرير والفرزدق (دار صادر بيروت) ص: ٦٣٩.
- ٩ - انظر: د. نجم، محمد يوسف: صور من التمثيل، مرجع سابق، ص: ١٩-٢٠.
- ١٠ - أخبار مكة للفاكهى، ج٢ ص: ٩-١٠، من: على عقلة عرسان مرجع سابق، ص: ٣٦١.
- ١١ - عرسان، على عقلة: للظواهر المسرحية، مرجع سابق، ص: ٣٦٢.
- ١٢ - د. قراي، على: المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص: ١٥.
- ١٣ - كمال، عمر رضا: للفنون الجميلة في المصور الإسلامية (الطبعة للتعاونية، دمشق، ١٩٧٧) ص: ٣٦٥.
- ١٤ - الألويسي، محمد شكوي: بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب (دار للكتاب العربي، القاهرة، ١٣١٤ هجرية) ص: ٣٦٨.
- ١٥ - د. قراي، على: للمسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص: ١٥.
- ١٦ - لظفر: د. نجم، محمد يوسف: صور من التمثيل. مرجع سابق، ص: ٣٨-٣٩.
- ١٧ - المرجع نفسه، ص: ٢٤-٢٥.
- ١٨ - المرجع نفسه، ص: ٢٥.
- ١٩ - Eco, Umberto: Semiotic of Theatrical Performance, Drama, Review, No. 73, 1977.

وقد ترجمه زيف كرم تحت عنوان صيغيات المرض المسرحي، مجلة الفكر العربي ٦٧، معهد الإنماء العربي، بيروت - لبنان، ص: ٢٠٢-٢١٧.



خمسة مؤلفين مسرحيين ..

حول

سيرة الزير سالم

إبراهيم حلمي

كثر استخدام المؤلفين المسرحيين للسيرة الشعبية في استلهام إبداعات جديدة مسرحية ذات رؤية خاصة بهم، كالسيرة الهلالية، وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة علي الزبيق، وسيرة عنترة، وأخيراً سيرة الزير سالم.

وفي هذه الدراسة النقدية سوف نتناول خمسة مؤلفين مسرحيين حول سيرة الزير سالم، نظراً لتعدد الرؤى حولها، فضلاً عن أهمية تلك المضامين السياسية والاجتماعية التي حملها على كتفيه كل إبداع مسرحي بهم عالمنا العربي اليوم. ولعل أبرز هذه الإبداعات المسرحية التي دارت في فلك سيرة الزير سالم يمكننا أن نرصدها على النحو الآتي:

٥ - مسرحية «نوبة رجوع لجليلة بنت مرة أو باروكة الصحراء» لمؤلفتها (صفاء فريد عبدالعزیز البيلي) عام ١٩٩٦.

المناخ العام المحيط بالإبداع

كان لهزيمة الأمة العربية في حرب عام ١٩٦٧ أثرها الواضح في تمزيك كواامن الإبداع المسرحي عند (ألفريد فرج) فألقت الخلافات العربية بظلالها على إبداع (ألفريد

١ - مسرحية «الزير سالم» لمؤلفها (ألفريد فرج) عام ١٩٦٧.

٢ - مسرحية «الأواغش»، أو «المجر الدليل»، أو «كفر التنتهدات» لمؤلفها (رأفت الدويري) عام ١٩٨٣.

٣ - مسرحية «حديقة الثمر» لمؤلفها (فاروق خورشيد) عام ١٩٩٠.

٤ - مسرحية «عرس كليب» لمؤلفها (درويش الأسيوطي) عام ١٩٩٥.

يثير (ألفريد فرج) على لسان أبطال مسرحيته خيار العدل المستحيل، فالإبادة، وهي (اليمامة)، تطالب بأن يعود أبوها (كليب) حياً مثلما تقول بعض كتب التراث العربي القديم «للديري، و «ابن الأثير».

إن (ألفريد فرج) يجعل من الابن (هجرس) مصلحاً اجتماعياً وسياسياً على طريقة «ما فات قد مات»، وأصطاه قانوناً جديداً جبّ به قرانين السلف الساعية إلى العدل المستحيل، فتوصل إلى أن «تبرير القتل أنفع من القتل، وتغطية الدماء بستر من المعاذير أشبع من سفكها، وأفدح الذنوب كلها مع ذلك أن تنظر إلى الخلف وأنت تسعى لإحقاق الحق»،^(١) ولقد رسم (ألفريد فرج) شخصياته المسرحية بمنظوره الخاص، فشمسية (كليب) لا تحمل الغطرسة كما تكررت كتب التراث العربي القديم، بل كثيراً ما عارضه أبناء العمومة في المسرحية، فهو ليس وحده صاحب القرار، وهو يحب أخيه (الزير سالم) حباً شديداً مثلما تخبرنا السيرة الشعبية بذلك، وهو ذو مجون ولم يسلم من مكائد (جليلة) وصاحب ثأر في مقتل أخيه، وشخصية (جساس) تعمل في المسرحية طابع الشر، فهو القاتل، ودائماً مطالب بحقه في العرش بعد مقتل (الفتح حسان اليماني) وإن تنازل عن حقه في العرش في لحظة. وبالملاحظ أن اللغة عند (ألفريد فرج) لغة نظرية للتراثية قسيرة تختلها بعض السفيرة.

أما (فاروق خورشيد) في مسرحيته «حديقة المر» فإن معالجه لأحداثها وفكرتها تصطبغ بصيغة الصراع الدائم الشائك الساخن المعتمد الأخراف على السلطة، ففي المسرحية صراع على السلطة بين همّام، و«الزير سالم»، فالأخير لم يهناً بكري العرش فور مقتل أخيه (كليب) وظل محروماً منه طوال الأحداث الدائرة والمشقة، وهناك صراع بين (ريبعة) و (مرة) على السلطة أيضاً، وهو صراع وطني إسقاطات راضحة جليلة على الموقف العربي الراهن إزاء التفاوض ومن ثم العلاقات مع عدو ومحلل أجليبي، وهو يعكس بصدق أهم أنواع الصراعات داخل إنداع (فاروق خورشيد)، فهو لا يخرج من كشف المواقف المتبادلة داخل القيمة العربية من خذلان واستسلام للبعض، والمناجزة واستثمار الموقف من أجل للمال على حساب مواقف الرجال؟^{١٢٢}

وهناك في مسرحية «حديقة المر» صراع بين (جليلة) والملك (مسفان) على السلطة، وإن بدت (جليلة) صاحبة

فرج) المسرحي بشكل ملحوظ في العديد من اللوحات التي كتبها ابن الشرقية مولداً والإسكندرية نشأة. أما الكاتب المسرحي (رأفت الحويرس) فقد كان المناخ العام في مسرحيته مناحاً صعيداً بمحا، بحكم نشأته في الصعيد الذي مازال حتى الآن يهتم بموضوع الأخذ بالثأر كأحد الموروثات الشعبية التي تلعب دوراً خطيراً هناك.

ولم يهتم (فاروق خورشيد) في إيداعه المسرحي بالبيئة في هذا المحيط الضيق، فهو لم ينشأ في الصعيد، بل نشأ في حي باب الشعرية، وعمل كرجل إعلامي بالإذاعة المصرية، لذا كان كل اهتمامه بحدث هام رجّ الأمة العربية رجاً كزلال عفيف مازلتا حتى هذه اللحظة نمانى من توابعه، وهو حرب الخليف.

ويبحث (درويش الأسويهي) عن مناخ عام يستقر فيه إيداعه المسرحي الذي نشر عام ١٩٩٥ فلم يجد سوى مناخ الصلح مع إسرائيل والذهاب من قبل الرئيس السادات إلى القدس في أواخر السبعينات فقدّم لنا وجبة من الطبخ العامض لتأكلها بعد خمسة عشر عاماً كاملة بالهدوء والشفاء، هو أمر يذكرنا بأطباق الكسكسي التي تقدم في بعض الأعراس الشعبية والتي تعد مسبقاً فتنصب بالثلث، وتصيب أسماء المدعوين في العرين، على الرغم من أن هذا العرين وفق عنوان مسرحيته هو عرس كليب..!

أما المبدع الأخير أو بالأصح المبدعة الأخيرة صفاء عبد الله الليلى فهي سيدة شاعرة، وهي أيضاً مثلها مثل (فاروق خورشيد) هزتها الأمامة المرافية، وإن عبّرت عن ذلك شعراً مسرحياً لتكون أول سيدة تهتاز مجال المسرح الشرقي..!

كيفية معالجة السيرة مسرحياً

لم يشأ (ألفريد فرج) أن يبدأ في معالجة مسرحيته مثلما تعالج السيرة الأحداث، وإنما وقف بالمسرحية عند ذلك العرش العربي الذي آل إلى الابن (هجرس) للرأفض لذلك للعرش، و(كليب) في المسرحية هو ذاته (كليب) في السيرة الشعبية، يرفض الصلح مع العدو بعدما اغتيل، وقد استخدم (ألفريد فرج) الفكرة ذاتها الخاصة بصناديق جليلة التي تشبه حصان طروادة، لكن الفكرة سرعان ما تدب في أوصال العقلاء العرب رغم الانتصار على (الفتح حسان اليماني)، ويمقتل (كليب)

حمول وقوة وأس وهيمعة على المغاليد فى الخفاء أكثر من الملك فى الظن.

وهناك صراع بين (الزير سالم) و (جليلة)، وهذا الصراع لم يحسمه سوى موتها بتناول السم من فص خاتمتها لتترك له العرش فارغاً إلا من السطوة والسلطة والموت.

وشخصية (الزير سالم) (٧) فى مسرحية «حديقة المر» يشغل بالها قضية تحرير السادة من رق الخوف وإن وقفت عند منطقة وسطى بين ذل العبودية وعزة الأحرار.

وشخصية (هجرس) فى مسرحية «حديقة المر» منذ البداية وحتى النهاية تفك وسط السيف المشرعة لإنسان مثقف يحمل قلماً، وإذا كنا قريبين من تعبير أحد لوصف (هجرس) فإنه يصدق عليه وصف الشاعر (صلاح عبدالصبور) بأنه أشبه ما يكون بمن يكتب يوميات نبي مهزوم يحمل فكرة لحدو شلخص يحمل سيفاً، وحتى حبيبته (ناهد) لم يستطع أن يربطها معه برباط الثقافة سوى فى بادئ الأمر؛ لكن سرعان ما يمزق هذا الرباط أمام الوسواس والذسائس والمقاد الشار التي أقت على الجميع فلوت وجودهم كلى الكتاب..!

إن (الزير سالم) عند (فاروق خورشيد) ينظر إلى العالم من خلال حديثه «حديقة المر» فهو لا يرى فى هذا العالم سوى كل شيء معطى المذاق. إن (فاروق خورشيد) منذ البدء يقدم لنا ثمار حديثه «حديقة المر» لئلا نكتفى حتى نفيق من أحلام وردية لتناقض الواقع المرير المؤلم. فالأحلام أمل معلق فى جنة مفقودة، عرضها الصموات وعرضها الأرض، وعرضها الوجود، والواقع حقل من أحقاد عشقاء، بل حقول زرعنا بالمر والحظن هى كل ما بقى من الوجود الذى صنعنا بأيدينا نحن، لكن شأن ما بين هذا الوجود للفن والأحلام الخيالية للاندسة.

إن (فاروق خورشيد) منذ البدء يطالب الواقع العربى بلغة الرمز أن يكون لديه بعض الإرادة، خاصة بعد ما تعرض هذا الواقع وانكشف أمام أنظار العالم فى مسحة التمزق والاضطراب والافتراس العربى لأخيه العربى، وهو يحمل من مرنولوج طويل (لهجرس) انكاساً لحيرة الإنسان العربى فى الوقت الراهن بين تطلعه لأن يكون حراً من أحقاد القوى المتحكمة فى مصائر الشعوب متى شأنت لها الرغبة فى أن تشعل فيها حرباً على ناقة بصوس تنزف لها بدلاً من الدم نافورة من البترول..!

وحينما يرسم (فاروق خورشيد) البصوس فى إطار صلحية العقولة يفرق تصد، فإنما هو يعطى توجيه أنظارنا إلى وجود الخطر الخارجى المصدق بنا، وعدم إدراكنا لصناعاتا لوقتنا فى عبادة أصنام لا تنفع ولا تضر؛ بل هى تضر ولا تنفع فى إرجاع حق مطرب أو ملك تهاوى وضاع فى لحظة من التاريخ هوجاء متشنجة!

وفى إبداع (رافت الدويرى) وهو مسرحية «الواغش» أو «المجر الدايور» أو «مكر التتهيدات» تتداخل خيوط عدة. فالمسرحية عبارة عن تشخيص، وهناك شخصيات تعمل الأسماء القديمة مثل (الزير سالم) و (هجرس) و (جساس) لئلا نكتفى أسماء عصرية تعيش فى الصعيد تبحث عن الثأر، وتشخص الأحداث السابقة وتتمزج فيها بعضاً من ملحمة أورست بالزير سالم تماماً مظهراً بحث الدكتور (لويس عوض) فى ذلك ذات يوم.

إن (مرة) وهى ابنة (سالم) تطالب بثأره، و (سالم) هذا قلاح فى صحود مصر قتلته (جساس) لأنه يورث الفلاحين بمطالبتهم وحققهم فى الحياة من الأسياء، وهى لفحة عصر المستبدات وإن جاءت فى اللغائيات.

إن أهالى القرية عاجزين أمام طغيان (جساس)، و (هجرس) يرفض الثأر بالقتل بالساطور مظهراً قتل أبيه (سالم) لكنه يلجأ إلى حيلة فى محاربة (جساس) غير دموية. إنه يجبل من أهالى قريته يجسدون مشهد قتل (جساس) لأبيه (سالم)، وغيبه من الأهالى الذين قتلهم، مثل (أدهم الشراوى) و «شفيقة» و «يس» و «حسن المغولاني» (٣). ولم يهتم (رافت الدويرى) فى مسرحيته بتتبع حدث وتطويرة لكنه صب كل اهتمامه على طغرس الذبح وتخليخ حدث وتطويرة الكاتب يصنع الأحداث رغم قتلها فى قالب من يرى حلاً أو كابوساً إلى أن يصل الصراع الفتاسى كأنه يوم القيامة..! فيقضى أهالى القرية على (جساس) وأعوانه.

أما (درويش الأسبوطى) فى مسرحيته «عرس كليب» فقد تلهز بمظهر غريب فى مجال الاستلهم. لقد أخذ صفحات طرول من السيرة الشعبية (الزير سالم) ونقلها كما هى فى داخل مسرحيته، وإن جرد السيرة من معانيها وهدفها القومى العربى، فجعل الصراع صراعاً من أجل كرسي عمدية بالأسماء للتراثية الشعبية نفسها، وحتى المقاطع الشعرية التى

كان يلتقيها الراوى فى المسرحية هى ذاتها المقاطع الشعرية فى داخل نسيج السيرة الشعبية (الزير سالم)، وكل ما بذله من تخيير هو تصغير نسيج المسرحية ببعض الأغاني الشعبية التى تقال فى الأفراح، مثل «قولوا لأبوها إن كان جعان يعمشى، أو بعض مقطوعات «ابن عربس»، فى الحكمة المنصرفة فى فن المريع، ووقف بأحداث مسرحيته عند حدود حادثة زواج (حسان اليماني) من (جليلة) فى بداية السيرة الشعبية، بدون أية إضافات إبداعية من قلمه كصاحب قلم يكتب دراما.

والاستلهم الأخير، هو مسرحية «نوبة رجوع لجليلة» بنت مرة أو باروكة الصحراء، مؤلفتها (صفاء فريد عبدالعزیز الببلي) فهى ضمن الفائزين فى مسابقة تيمور المسرحية وهى تمزج الحاضر بالماضى من خلال مجموعة من الصحفيين بيدهم صحيفة محبطة (هند) تكتب القصص وسط أحلام مشروعة وأخرى غير مشروعة للوصول إلى أعلى المذاصب إلى أن يأتيها الخبر بموت أخيها فى (بغداد) بسبب

المرحب. (٤) تنقل (هند) إلى إحدى المستشفيات منهرة، ويتودد إليها رئيس التحرير فى تصابى حتى يفوز بها دون جدوى. ترقد (هند) وسط مجموعة من الكتب عن «علقة» و «ذات الهمه» و «جليلة بنت مرة»، فتختار الكتاب الأخير لأنها كانت مثلها شاعرة، وتكدمج معها، وتقرى أن «كل العصور تشابهت وتشابهت.. حتى الحروب تشابهت»، لتدعى شخصية (جليلة) بدلاً من (هند) المطوية للزواج بالقوة إلا أن (جسانا) يقوم وحده يقتل الملك اليمنى بعد الوصول إلى قصره، ثم يتولى (كليب) الحكم ويحكم بالعدل ثم يقسرى تعاملاته حتى يقتل لهدأ حرب العمومة، ويحدث مزج بين الشخصيات العسرية الصحفية وبعض الشخصيات التراثية (كالمهل) أو (الزير سالم) باعتبار وحدة الشعر ووحدة الظروف، فيوجه أنظار (المهل) إلى لم شمل العرب والوقوف وحدة واحدة أمام اليهود، غير أنه لا ينصاع لإبيه ويأمر الحراس بقتله فى اللحظة التى تسمع فيها أصوات طائرات ودبابات.

المراجع :

- ١ - ألفريد فرج - مسرحية «الزير سالم» - ص ١٢٢.
- ٢ - سلسلة مسرحيات عربية - وزارة الثقافة - مؤسسة للتأليف والنشر - دار للكتاب العربى - القاهرة - ١٩٦٧.
- ٣ - فاروق خورشيد - مسرحية «هدية لهن» - ص ١٥٥ - دار سعاد الصباح - ١٩٩٠.
- ٤ - رأفت الدويرى - مسرحية «كفر للتعذات» - ص ٩٦ - سلسلة المسرح العربى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠.
- ٥ - صفاء فريد عبدالعزیز الببلي - مسرحية «نوبة رجوع لجليلة بنت مرة أو باروكة الصحراء» - ص ٣٦ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦.



الصلوات بين مصر وسلطنة عمان

في الأدب الشعبي العمانى

يوسف الشارونى

يحكى أن ملكاً مصرياً كان يهيم بقرض الشعر، وذات يوم ألف لصف البيت الآتى:

قلم من القصب الرهيف الأرهف .

ثم أرسل إلى الأسواق أتباعه ينادون:

- من يكمل هذا البيت يقبله الملك زوجاً لوحيدته الأميرة نعيمة بعد أن يقدم مهراً يليق بها، وظلوا يجوبون البلاد طولها وعرضها سبعة أسابيع، حتى مر أحدهم بمنطقة لصنع الأواني الفخارية والخزفية، فسمعه أحد الصناع هناك ففصاهل:

- ماذا يقول هذا المنادى؟

- المطلوب تكملة هذا البيت من الشعر.

- فأكملة على الفور قائلاً:

أمنى من السيف الشفرتين أبتر

فأخذ المنادى بقية بيت الشعر إلى الملك فأعجب به، وأرسل لطلب صانع الفخار، فلما مثل بين يديه سأله:

- ما اسمك ومن أى بلد أنت؟

- اسمى نعمان العمانى.

- وصناعتك؟

- الفخار.

- وما المهر الذى تستطيع أن تقدمه ويليق بابنتى؟

- أن استضيف المصريين كلهم بشرط أن تعطيلي جلالكم مكاناً يتسع لذلك.

عندئذ أشار الملك - هو لا يكاد يصدق - إلى مكان واسع في الخلاه خارج العاصمة فقال نعمان بلهفة - وهو بدوره لا يصدق أنه سيصبح صهراً للملك.

- ومتى يأمر مولاي بتحديد موعد الزفاف؟

- بل متى تستطيع أنت أولاً أن تقيم حفل منيافتك؟

- عندما يكتمل القمر بدر في السماء.

وكان نعمان يعرف أن نوبة أبيه في الفلج في ضواحي مدينة بهلا بعمان ستحل عندما يكتمل القمر بدر في السماء . لهذا سرعان ما قام بحفر قناة تمتد من الفلج الذي يروى حديقة أبيه في بهلا حتى المكان الخلاه في مصر الذي خصصه له ملكها ليستضيف فيه أهلها . وساعده على حفر القناة الجن الذين سبق أن قام أسلافهم بحفر عشرة آلاف فلج في عمان تنفيذاً لأوامر سيدنا سليمان عندما أقام ذات مرة بقلة سالت عشرة أيام وهو في طريقه من بيت المقدس إلى مملكة سبأ .

ثم خصص نعمان أعلى جزء من القناة عند أول ظهورها على سطح الأرض في مصر قبل أن تتلوث مياهها - كما يخصصون في الفلج - للشرب والوضوء، ثم جزءاً منها لغسل الأيدي قبل الأكل، فجزءاً ثالثاً لغسلها بعده وغسل الأطباق والأواني، وهكذا . وقام الجن كذلك بإحضار الأطباق العمانية والحلوى والتمر.

وعندما أقبل المدعوون - وعلى رأسهم الملك - وجدوا الصحراء قد تحولت إلى جنة يجري من تحتها الفلج، ويضيئها نور القمر العالم الساحر . وبعد أن دار عليهم البخور ورش عليهم ماء الورد أكلوا القابولي (طعام عماني من أرز ولحم مع بهارات وزبيب)، ثم ختموا طعامهم بالقهوة المرة العربية مع الفاكهة والحلوى والتمر العمانية.

أما في عمان فقد حاول الزارع الذي يعمل عند والد نعمان أن يسقي أشجار الحديقة، لكنه لدمشته وجد الماء يخفى في حفرة تحت الأرض ولا يعود يظهر بعد ذلك . وانتظر مدة طويلة لكن بلا جدوى، فذهب يبلغ الوالد ويسأله عن سر عدم سريان ماء الفلج في الحديقة . فأجابه بإحساس الأب - وإن لم تصله أية أخبار من مصر - ربما كان نعمان محتاجاً للفلج في مصر . أما نعمان فقد كان - رغم فخره بما قدمه من مهر مبتكر يليق بالأميرة نعيمة - شارباً بعض الشيء .

فلاحظ الملك ذلك وسأله:

- فيم تفكر يا نعمان؟

- في والدي ووالدتي وأصدقائي بعمان، كنت أود أن يشتركوا معي في ضيافة جلالكم وأهل مصر.

- لم يفكتي ذلك يا نعمان، وسيحضرون حفل زفافك .

- شكراً يا مولاي، فهذا ما كنت أمل فيه .

وفي ليلة زفاف الأميرة النعيمة المصرية إلى نعمان العماني حضرت أسرة نعمان وأصدقائه وتناولوا بدورهم في تلك الليلة طعام الأفراح المصري مثل الخرفان المشوية والحمام بالفريك ومشور ورق العنب . وشربوا ماء الديل من أوان فخارية، وفي أكواب خزفية، صنعتها مصانع الفخار الملكية، بإشراف العريس نعمان ابن بهلا العماني، والشهير بالصناعات الفخارية .

رختما طعامهم بالحلو من كثافة ويقلاوة وخشاف (خليط من الفواكهة للجافة منقوعة في ماء محلى) .

وكان الملك قد أحضر فرقة البلاط الموسيقية، وفرقة الرقص الملكية، والمغنين والمغنيات الذين حيوا الضيوف حتى ساعات الليل المتأخرة .

تلك هي إحدى القصص الشعبية العمانية - بعد تطوير طفيف لا يمس جوهرها - يعبر فيها القاص الشعبي العماني عن صلات لأبد كانت قائمة منذ مئات السنوات - إن لم تكن آلافها - بين عمان ومصر، ولابد أنه كانت هناك رحلات وتغلات بين سكان البلدين بدليل وجود هذا العامل العماني في مصر في قصتنا الشعبية .. أما مد الفلج من عمان إلى مصر فهو التعبير الفانتازي للقاص الشعبي عن مدى عمق الصلة بين عمان ومصر، فالأفلاج هي قنوات تقام بنظام خاص لمد المياه من مصادرها الجوفية أو المتجمعة من الأمطار إلى حيث توجد أرض صالحة للزراعة، بعض أجزائها مغطى وبعضها مكشوف، وهي بذلك شرايين الحياة في عمان، من هنا كان الفلج في نظر القاص الشعبي العماني أقوى الرموز للتعبير عن الصلة بين البلدين.

أما توكيد القصة بالزواج بين نعمان ونعمية فهي إضافة من عددنا تأكيداً لما قصد إليه القاص الشعبي من نقل انطباعه إلى متلقيه عن تلك الصلة الحميمة بين البلدين.

لكن الزواج استخدم تعبيراً عن الصلة الوثيقة بين الشعبين المصري والعماني في قصة شعبية عمانية أخرى نوجزها هنا لصديق المجال - ذلك أن رجلاً من عمان تمارك عليه رزقه وحظه ذات عام، فزرع في أرضه بذوراً لم تثبت، ومع ذلك استمر في ربهيا أشهر، وأخيراً تمت عيدانها غير أنها ما لبثت أن جفت قطعها وألقاها في مزرعته.

وفي يوم من الأيام مر بالقرية صاحب مركب ورأى هذه العبدان الجافة، غير أن بريقاً لفت نظره إليها وعندما تحقق منه جوده لأحجار كريمة مختلفة، فأسرع إلى صاحب العبدان واشتراها منه وشحن بها مركبه. وبعد أيام لمح صاحب الأرض بعض الجواهر التي كانت قد سقطت من صاحب المركبة وتبعثرت فأدرك أن هذه بقايا ما حمله، فأسرع ببيع هذه الجواهر التي عثر عليها راسطاً بملئها مركباً محاولاً اللحاق بمركب التاجر.

ويقول القاص الشعبي إن صاحب الأرض ظل يحير في أثر التاجر صاحب المركب، يسأل عنه في كل بلد يرسو عليه حتى وصل إلى مصر. وهناك كان كلما سأل عن المركب في بلد وحكى لهم أوصافها وأوصاف صاحبها يخبرونه أنها مرت بهم لئوها في طريقها إلى البلد بدمهم، حتى وصل إلى منطقة الميناء؛ حيث عثر على مركبة غريمه، ولكن بعد أن أفرغت حمولتها.

فأسرع الرجل إلى ملك مصر وعرض قصيته، واتضح أن صاحب المركب كان قد باع الجواهر للملك، ولم يكن قد استلم ثمنها بعد، فأرسل إليه الملك وحكم له بأن يحصل على أجرة النقل فقط، بينما يحصل المزارع صاحب الأرض على ثمن جواهره.

بعد ذلك عرض الملك على صاحب الأرض أن يزوجه ابنته حتى يصبح المال في حوزتهم جميعاً، فوافق الرجل وأمر بالعرس في اليوم نفسه.

وبعد إتمام إجراءات الزفاف جاءه الحظ في الليلة نفسها يقول له:

انظر أين مكانك الآن، زوجاً لابنة الملك، تملك كل هذه الثروة، ولكن بمجرد خروجك من حجرة الزفاف صباح الغد ستعود إلى عمالك وبذلك كما كنت سابقاً ويذهب جميع ما تملك.

وفي الصباح ما أن خرج الرجل من حجرة عروسه حتى وجد نفسه عند مزرعته بلا زوجة ولا مال، ومع أنه حزن على فقدانه عروسه وثروته إلا أنه عاش على أمل المثل المشترك بين الشعبين: الذي يعود أو مصير الحي يتلاقى.

أما الملك وابنته فبحثا عبثاً عن الرجل الغريب ولم يعرفا سبباً لاختفائه. بعد أيام ظهرت أعراض الحمل على بنت الملك، فلما ولدت خرج طفلها وهو يصرخ، وظلوا أولاً أن صراخه كمادة الأطفال ساعة ولادتهم ثم ما لبثت أن يهدأ، غير أنه استمر يصرخ: السنة الأولى .. السنة الثانية .. وكلما أخذوه إلى الطبيب أخبرهم أنه لن يسكت إلا في حضن والده.

فطلبت ابنة الملك من أبيها أن يجهز لها مركباً للبحث عن زوجها فإلما مالته وما يزال باقياً منه الكثير، فاستجاب لها الملك. وركبت الأميرة المركب بعد أن تزينت بزي ملك شاب.

وكانت تمر على كل بلد وتستضيف أهله وهي تحمل طفلها الصائح وتستقبل رجال البلد واحداً واحداً وتعطيهم طفلها ليمسكوا به ريثما تخرج نقودها من كيس تحتفظ به لتعطيهم هبة منها.

حتى إذا حان وقت الغروب تدخل مركبها وتغلقه حتى الصباح.

وكانت كلما مرت ببلد تمكث به ستة أيام أو سبعة؛ لأنها حريصة أن تسأل ما إذا لم يكن هناك أشخاص آخرون لم يأتوا .. حتى وصلت إلى عمان.

وأخيراً مرت على قرية استضافت أهلها ستة أيام وفي اليوم السابع والأخير قال أحدهم لصديقه لماذا لا تذهب وتأخذ نصيبك؟ انظر ماذا أعطاني الملك. فذهب الرجل في آخر لحظة قبل إغلاق المركب، وعند استقبالها له أعطته الطفل فسكت. فلما تحققت منه عرفت أنه زوجها فطلبت منه - وهي بهيئة ملك - أن يكون ضيفها الليلة. وأثناء العشاء أراد أن يسليها فقص عليها قصته. فلما سأله عن شكل هذه الأميرة قال بعد تردد:

- لو لم تكن ملكاً لقلت أنك أنت هي، صوتك وشكلك.

فلم تتمالك الأميرة عراطفها وخلعت الملابس الملكية وعانقته. وفي الصباح أعطته نقوده فاشترى بها أضخم منزل بالقرية، ونزلت زوجته الأميرة وعاشت معه فيه. وعندما طلبت منه أن يذهب إلى أبيها الملك ليزور أسرتها وافق. وهناك رحبوا بهما وعاشا يتنقلان بين مصر وعمان في هذه وتبث وخلفاً مزيداً من الصبيان والبنات.

إننا نلاحظ أن القاص الشعبي العماني عبر مرة أخرى عن الصلة الوثيقة بين الشعبين برمز الزواج مرة، ومرة أخرى برمز الطفل الذي يصرخ ولا يسكت إلا في ثبات - أي حصن - أبيه. وإذا كان هناك ما يفرق بين الطرفين فهي فرقة مؤقتة يعقبها لقاء دائم في النهاية.

كما يلاحظ أن الأميرة سلكت الطريق البحري بحثاً عن زوجها، كما سلكه بطل القصة السابقة - من عمان إلى مصر بحثاً عن غريمه - مما يدل على أن العمانيين كانوا يستخدمون الطريق البحري في تنقلاتهم من بلد إلى آخر، وما بين عمان ومصر وذلك لوعورة الطرق البرية بسبب طبيعة البلاد الجبلية.

هاتان القصتان ليستا إلا مثالين لما يزخر الأدب الشعبي العماني من إشارات إلى الصلات الودية بين الشعبين العماني والمصري. وليس الأدب الشعبي إلا جانباً من جوانب كثيرة يمكن دراستها لتتبع هذه الصلات لاسيما تاريخياً وسياسياً، إنما جاء تركيزي على الأدب الشعبي لأن الالتفات إليه ربما يكون معدوماً.

وتأتي صلة سلطنة عمان بمصر في عهد نهضتها الحديثة حلقة من حلقات هذه العلاقات الوثيقة المستمرة.



خرافات الهاوسا وعاداتهم

محمد عبدالواحد محمد

قبل معاودة المسيرة مع تريمون في كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم»، أحب أن أعرض لحكاية خرافية طريقة من حكايات الهاوسا، وردت مترجمة إلى الإنجليزية، في كتاب لـ «باربارا نولن»، بعنوان «أصوات من إفريقيا».

وعنوان الحكاية كما ترجمها هـ. أ. س. جونستون «الرأس المفصول»، وإن كنت أحب أن أطلق عليها عنواناً آخر لعله يكون أنسب لموضوع الحكاية والعنوان هو:

لسانك حصانك

وتقول الحكاية إن أحد المسافرين، كان يشق طريقه يوماً داخل دغل من الأدغال، وإذا به يسمع صوتاً يقول «مهما عرفت، فأبقي على فمك مغلقاً». وتوقف الرجل وقد علت وجهه دهشة، فسمع الصوت ثانية يقول «هذا ما تحدثت به.. تعلم أن تقفل فمك دائماً».

ونظر الرجل إلى مصدر الصوت، فلم يجد سوى رأس مفصول قائم على جذع شجرة بجانب الطريق، فعلم الرجل قلبه وجري مسرعاً حتى وصل إلى مدينة مجاورة. وهناك هرع إلى زعيمها وقص عليه ما رأى، فانتابه الشك في صدق الرواية، وتحت إلهام الرجل وتأكيده لما رأى، أرسل الزعيم معه بعض السياقين والأتباع للتأكد من صدقه، وأمرهم بإعلام

الرجل لو كان كاذباً. وحين وصلوا إلى المكان، وجدوا الرأس المفصول على الجذع، فالتفوا حوله في انتظار أن يتحدث إليهم. لكن الرأس لم يتكلم رغم استعطاف الرجل. ومضى وقت طويل وهم ينتظرون بلا جدوى، حتى إذا همرا بقتل الرجل بعد بأسهم، استعطفهم أن يصبروا قليلاً، واستعطف الرأس بالذالى أن يتكلم كما تكلم من قبل، فلم يستجب، فاستحلفه بالله مراراً أن يتكلم إنقاذاً لحياته. ولما طال صمت الرأس ونفذ صبر السياقين شامساً لم يجدوا بداً من ربط يديه خلف ظهره، ثم أمروه بالركوع على الأرض، فلما ركع قام أحد السياقين. بقطع رأسه بضربة سيف واحدة، فسقط على الأرض يتدحرج، وهذا تكلم الرأس الذى فوق الجذع وقال: «اسمعوا يا أنتم، لقد نصحتني من قبل، أن أخلق فمه فلم يتصحب».

وهكذا استدعت هذه الحكاية إلى الذائرة للمثل الشائع: لسانك صانك، إن صنته صانك، وإن هلته هانك، فجلت مطلعه عنوائاً لها. ونعود الآن إلى حكايات الهامسا عدد تريمون وما يناظرها من حكايات في الآداب الأخرى.

الفتاة النهمة

تدور هذه الحكاية حول فتاة نهمة تلتهم أى شيء تصادفه، حتى ولو كان عظاماً بالية. ويضاق بها أبواها ذرعاً فطردها من البيت، وخرجت البنت من بيتها تهيم على وجهها، لكنها اصطحبت معها صديقة لها تجوب معها الأفاق. وفي الطريق التقيا بسبعة كلاب، فأمسكت بها الفتاة النهمة والتهمتها في الحال. ثم استأذنت صديقتها لتزور الغابة وتسرود سريعاً.. لكنها حين رجعت وجدت نفسها عاجزة عن الكلام، ولم تسمع منها صديقتها سوى هدير الكلاب^(١).

واستأذنت الفتاتان مسيرتهما حتى وصلا إلى مدينة بعيدة، ونزلتا صيفتين في قصر الملك. وما إن رأى الملك الفتاة النهمة حتى قرر الزواج منها لشدة جمالها، رغم عجزها عن الكلام، ونباحها كالكلاب، أما صديقتها فقد تزوجها شقيق الملك.

صنعت الأيام والملك يحارل علاج مشكلة كلام زوجته، لكنه فشل. وفي منتصف إحدى الليالي أيقظت الصديقة الفتاة النهمة وذهبت بها إلى المكان الذي أكلت فيه الكلاب. وهناك لجأتا إلى ساحرة طلباً لرقية تعيد إليهما قدرتهما على الكلام. وقامت الساحرة بضرب الفتاة على ظهرها حتى خرجت الكلاب التسعة، ثم عادت الفتاتان إلى قصر الملك.

وفي صباح اليوم التالي جمعت نسوة المدينة في قصر الملك، بداءً على أمر كان قد صدر من قبل. وذلك لصحن حبوب من الحنطة حتى تسترد الفتاة قدرتها على الكلام. وأخذت النسوة تصحن وتصحن، ومع الصحن كان رنين المداقات ينشد وكأنه يقول «أيها الكلاب.. اخرجي بسرعة».

وخرجت الفتاة من القصر، وبيدها مدق من فسن. وقالت للنسوة: «ياه.. ياه.. إنها جميلة، وتساءلت الأرض: «هل أفسح لك طريقاً ومكاناً تمشين فوقه؟»، فقالت: «لو أفسحت لي طريقاً.. فألى أين أمشي؟». وهكذا مشت إلى المكان الذي تقوم فيه النسوة بالصحن، وبدأت تصحن ثم قالت للملك: «اسئل سيفك، إذ على المرء أن يغير وضعه إذا لم يكن سعيداً».

أصغى الملك إلى كلامها، وعاش معها وقد جعلها زوجته الوحيدة، بعد أن قتل زوجاته الأخريات. ويشير تريمون إلى وجود نظير لهذه الحكاية عند جريم. ففي حكاية «الإخوة الاثنا

عشر، كان على الأخت أن تبقى صامدة سبع سنين كي يتحول الإخوة من غريبان إلى أمسين، وكان الملك على وشك أن يقتلها بسبب اتهامات باطلة من قبل بعض نسوة في القصر، وعجزت هي عن دفع هذه الاتهامات عن نفسها. وانتهت السنوات السبع، في الوقت الذي كانت فيه على وشك أن تحرق، فبطل السحر، وتحملت النسوة الشريرات العقوبة بدلاً منها.

ويعلق تريمون على موضوع أكل الكلاب، قائلاً بأن الهامسا الوثنيين كانوا يمارسون هذه العادة قبل الإسلام.

وفي تراث الهامسا حكايات تشبه حكاية الرجل القوي الذي يقبل، بدلاً من أخذ أجره - الإذن بمقاومة سيده. وقد أورد تريمون واحدة من هذه الحكايات التي يحدد فيها البطل ثماً غريباً ليبيع ثيوانه.

كيف خدعت النسر أهل المدينة؟

تروى الحكاية أن واحداً من حاشية الملك أراد بيع سبعة ثيوان يملكها فقال للناس «إني على استعداد لبيع هذه الثيوان بلا نقود. والمقابل الوحيد الذي أريده ممن يشتريها ويأكل لحمها أن يدفع نفسه مع أم الملك حين يوافيها الأجل».

وقدم واحد من الناس وقبل الصفقة. وفي صباح اليوم التالي نحر ثوراً، وأخذ منه قطعة لحم وضاعها فوق شجرة لتأكل منها أفراخ النسر الصغيرة. وحين أراد بيع بقية اللحم في السوق، أبى الناس شراؤه لأنه لحم الموت، وهم لا يأكلون لحم كذا. واضطر إلى أكل لحم الثور كله وحده، وحين فرغ منه نحر ثوراً آخر، واختار من لحمه قطعة وضاعها فوق الشجرة لتأكل منها أفراخ النسر الصغيرة. وحين عادت النسر الأم ورأت اللحم ظلت أن للرجل يريد بهذا قتل صغارها، فقررت أن تراقبه خفية أن تكن ذلك حيلة.

وحين نحر الرجل ثوراً ثالثاً أحضر مرة أخرى قطعة لحم إلى أفراخ النسر. لكنه فوجئ بالنسر الأم تسأله وكانت تكن له «لماذا تحضر هذا اللحم؟»، فقال «اشتريت سبعة ثيوان مقابل أن أدفن مع أم الملك حين تموت، ولا أجد أحداً يساعدني في أكلها، ولهذا أحضر هذا اللحم كي أعينك على تربية أفراخك» فقالت له «عد الآن إلى بيتك، وحين تموت أم الملك تعال وأبلىني، وعاد الرجل إلى دياره، ثم نحر أخيراً كل ما لديه من ثيوان».

وفي صباح اليوم التالي لوفاة أم الملك، هرع إلى النسر الأم ليبلغها النبأ فقالت له «عد إلى بيتك الآن، وحين يفرغ من

حفر المقبرة، ويكونون على وشك دفن الأم ويستدعونك، اطلب منهم أن يمنحك مزيداً من الوقت، وقل لهم إنك أت إليهم حقاً ثم مضت تقول «صنع ماءً في يقطنة، واغسل عينيك وقدميك، ثم قف متجنباً نحو للشرق، وإدع الله ثلاث مرات، ولسوف ترى أن الله سيعينك، ويجب أن تقول.. يا الله.. إني على وشك الموت، بيد أن موتى لن يقع لأنك أردت ذلك، بل لأن الناس سوف يقتلونني».

وحفر القبر واستدعى الرجل، فقام وصلى وأخذ يقول «الله هو الله، وكبرها ثلاثاً، وهنا أصدرت للنسر في السماء صوتاً، فقال الرجل «يا الله.. إني سأموت، ولكن ليس لأنك تريد ذلك، بل لأن الناس يتوهم أنني، فقالت للنسر «لو مت، فلن يجدوا ما يشربونه من جعة أو ماء أو أى شيء آخر.. وحين سمع الناس هذا صاحوا في دهشة، إنه الرب الذي كان يتكلم، ثم انهبوا إلى الرجل وقالوا له «امض يا رجل.. أهلك أهل المدينة جميعاً من أجل رجل واحد؟ امض فإنك ظليق».

ويرى تريمون أن من الممكن التعرف على حكاية أودو ورفاقه الذين سارعوا إليهم في حكاية هانز لقوى والبطل ولاوى خشب اللتوب، وفاق الصخر الذين هزمهم القزم وهم في نوبة حراسة.

المصارعون وإبليس

وتدور الحكاية حول فتى اسمه أودو الملقب بالقوى، وكان لأبيه مئة وخمسون رأساً من العاشية، نحرها جميعاً ووضع جلودها في أكياس وزحل بيعها، كما رحل في الوقت نفسه ابنه أودو ليخبر قوته.

وفي الطريق التقى أودو عند بئر ماء بشاب قوى اسمه هامبارى، حين فتح فمه شرب الماء كله، ورحل الشابان حتى أتيا نهرًا، فضرب هامبارى الصام بيده فاتشق الماء، الأمر الذي أثار إعجاب أودو. ثم سارا معاً حتى التقيا بشاب ثالث قوى اسمه داشيرا، الذى انضم إليهما حين عرف أنهما ماضيان ليجريا قوتهما. سار الثلاثة، وفي الطريق التقوا بشاب رابع قوى اسمه تانكوكو، انضم إليهم حين عرف وجهتهم، وساروا جميعاً إلى الغابة. وهناك ناموا ليلاهم تحت إحدى الأشجار التى كان يقسمها للرافسون، حيث كانوا يعتقدون أنها مأوى الأرواح.

وحين طلع النهار قال أودو «ها بنا نذهب للصيد، ولكن ليقب هامبارى يحرس أمتعتنا حتى نعود، ما أن انصرف الثلاثة، حتى خرج إليهم من الشجرة وحيا هامبارى وقال له

ويقال إنك شاب قوى، فانهض وبصارعنى، وفي الحال قام هامبارى وأخذ يصارع إليهم، لكن إليهم استطاع أن يطرح هامبارى أرضاً وأن يوثقه، ثم تركه وعاد إلى الشجرة.

عاد الثلاثة من رحلة الصيد وفكوا وثاق هامبارى بعد أن عرفوا قصة المصارعة مع إليهم، وانفقوا على أن يتركوا فى الغد داشيرا ليقيم بالحراسة.

وفي الغد جاء إليهم بعد أن مضى الثلاثة، وصارع داشيرا كما صارع صاحبه بالأمس، واستطاع أن يطرحه أرضاً وأن يوثقه بالحبال. ثم عاد إلى الشجرة.

ولما رجع الثلاثة من رحلة الصيد وعرفوا قصة داشيرا، فكوا وثاقه، ثم قرروا أن يحلوا تانكوكو الحراسة فى الغد.

وفي اليوم التالي انطلق أودو وحده إلى رحلة الصيد، وخرج إليهم من الشجرة وطلب منازل تانكوكو كما نازل رفيقيه من قبل، ووافق تانكوكو، وأخذ يتصارعان إلى أن تمكن إليهم من طرح تانكوكو أرضاً وشد وثاقه، ثم دخل الشجرة، ولما عاد أودو من رحلة الصيد وعرف ما حدث لرفيقه، قرر أن يبقى هو فى الغد ليمتولى الحراسة ولينتظر مجيء إليهم حتى يصارعه.

وفي الغد ظهر إليهم فحيا أودو وقال له «أعلم أنكم أنتم الأربعة قد خرجتم إلى العالم لتختبروا قوتكم، ولكنى نذ لكم، وقد صرعت ثلاثة منكم ولم يبق سواك، فهيا لتصارع واستجاب أودو لطلب المصارعة، وبدأ اللزال، وظلا يتصارعان فترة من زمن، لا يستطيع أحدهما أن يتغلب على الآخر، ثم صعدا إلى السماء يخزان طوال الوقت، فما كان من هامبارى وداشيرا وتانكوكو إلا أن ولوا هاربين بينما ظل إليهم وأودو يخزان، لا يكفان عن ذلك حتى الآن، وهذا هو سبب هزيم الرعد.

ومن المؤلف أن تريمون يشير إلى بعض حكايات لايردها، وإضا يحيلنا إلى مراجع أخرى ليست فى متناول اليد. من هذه الحكايات حكاية باسم (سالف) يقول إنها تتطابق مع حكاية فرديناند الرقى وفرديناند الشائن وخاصة فى خاتمها حيث تتمكن الأميرة الأسيرة من قتل الملك بحيلة وتتزوج من الرجل الذى حملها علوة.

وحكاية الصبي الراعى التى أوردها جريم والتي تصف مثلاً جيداً لحضور البديهة، نجد نظيراً لها فى تراث الهارسا مع الوليد الأثير.

الوليد الجديد الأثير يسدده ديون أبيه

وتدور الحكاية حول وليد أنجبته أمه بعد ثلاثة أيام من مغادرة أبيه المنزل، وأحلاً إلى مكان بعيد يبحث عن يقرضه بعض المال.

ووضع الطفل في السبد بعد ولادته، وغادرت أمه البيت. وفي أثناء ذلك جاء الرجل الذي أقرض أمه، ويريد استرداد الدين، فلم يجد أحداً سوى الطفل الذي كلمه قائلاً: «هيا بنا إلى المحكمة، فأني قادر على استرداد الدين من إنسان آخر، ونفقه لك، ووافق الرجل وحمل الوليد على كتفه قائلاً: «فلنذهب إلى أصحاب الأفواه القوية الذين يقضون بيننا بالعدل».

مضى الرجل يحمل الوليد حتى وصل إلى فوهات حفر الصبغة. فنزل الوليد من فوق كفف الدائن، فقال الرجل: «أبعد وبعدا نمض، فرد الوليد: لقد طلبت أن نذهب إلى من لهم أفواه عظيمة.. أفوجد أفواه أعظم من هذه؟»، فقال الرجل: «أبعد ثانية، ولنمض إلى من لهم أذان كبيرة». وحين وصلا إلى حيث يوجد زئبق الماء أوقف الوليد الرجل، فنزل من فوق كتفه. ولما طلب منه الدائن الصعود فوق كتفه حتى يعضيا إلى وجهتهما رد الوليد قائلاً: «كلا.. لن أعود.. أهنك أذان أكبر من زئبق الماء؟». فقال الدائن: «ظلمض إلى الشيوخ الذين يمكنهم أن يقضوا بيننا». وهكذا مضيا حتى أتيا الملك وسمع منهما الحكاية فقال: «لوقام شخص يحلق رأسى لقمضيت بينكما. فقال الوليد: أحضر ماءً وسوف أحلق لك رأسك، وجئ بالماء، وكان مع الوليد خمسة كيزان ذرة، فأعطاهما الملك وطلب منه أن يزرع ما فيها من حب.

وأمسك الوليد بالموسى وحلق رأس الملك، وهذا قال له الملك: «اسمع يا رضيع، عليك أن تعيد الشعر ثانية إلى رأسى

حتى أستطيع أن أحكم بينكما»، فرد الوليد قائلاً: «حسن جداً أيتها الملك.. ولكن عليك أن تعيد حبات الذرة إلى الكيزان أولاً، حتى أعيد الشعر إلى رأسك»، فقال الملك في دهشة: «أى رضيع هذا يحق السماء.. إننى لن أستطيع محاكمته. اسمع أيها الدائن، عد بهذا الوليد إلى أبيه، ولا تسأله ثانية عن الدين». فقال الرجل: «حسن جداً. فلنعد إلى البيت أيها الوليد.. فأني لا أستطيع أن أجا إلى القانون معك».

وحين عاد بالوليد إلى أبيه قال له: «سأتركك بسلام بما ربحته، من أجل خاطر ولحك».

إن حديث الطفل في السبد من المظاهر التي نجدها عند الهاوسا وعد غريهم من الشعوب الإفريقية، هذا فضلاً عن الشعوب الأوروبية.. ولابد هنا أن يتبادر إلى الذهن سؤال.. أكان هذا تذكراً بحديث المسيح في السبد كما ذكر القرآن الكريم؟ وإذا كان أثر الإسلام واضحاً في أول حكاية وردت بهذا المقال، وهي حكاية لسانك حصانك والتي جاءت بكتاب باربارا نوان وأصوات من إفريقيا، فهل كان في حكاية النصر التي خدعت أهل المدينة أثر إسلامي؟.. فالنصر الأم تنصح لرجل بغسل عينيه وقصمه وأن يتوجه نحو الشرق ويدعو الله ثلاث مرات والرجل يفعل ذلك كله ويصلى ويقول: «الله هو الله، وهو اجتهدال إسلامي، والمعروف أن الإسلام وصل إلى مناطق شعوب الهاوسا في القرن الثالث عشر، ثم ثبتت دوائمه في القرن التاسع عشر على يد حركة الجهاد التي حمل لواءها شعب الفولاني. فمضى ثم وضع هذه الحكايات؟ وإذا كان تريمون لم يحدد تواريخ لهذه الحكايات، فلا ينتقص هذا من الجهد الكبير الذي قام به نحو هذا التراث العظيم.

هامش

(١) هرير الكتاب صوته إذا أكر شيئاً أو كرهه - راجع فقه اللغة للعلاني.



حضرة : عَلِي زَيْن العابدين « دراسة ميدانية »

حسن سرور

هذا البحث له جذور في مخيلة الكاتب حيث إن والده أحد نقباء
العامدية الشاذلية. وكان يحضر معه الحضرة في مسجد السيدة زينب كل
أحد أو يذهب معه إلى منازل الأحياب في بعض القرى. وكان سؤال
الطفولة: ما الحضرة؟ وفي أيام الجمع ذهب الباحث إلى حضرة
السيدة عائشة ووجد بعض الاختلاف...؟

وعندما بدأ القراءة ومع رواية الأستاذ الفنان عبدالحكيم قاسم، أيام
الإنسان السبعة، التي أول فصولها «الحضرة» - وفيه وصفها بشكل فني
- حضرة من حضرات محافظة القرية، ثم رواية عبدالمعتمد عبدالقادر
«حكايات الأم تقاحة» تردد كلمة الحضرة كثيراً، والحضرة في العملين
محاولة للخروج؛ فأصبح السؤال ثقافياً، أيضاً، ما الحضرة؟

ومنذ أكثر من عشر سنوات ذهبت إلى حضرة علي زين العابدين مع
بعض الأصدقاء بفرض اللهو ووجدت شيئاً يشبه المولد ويطلق عليه
الزوار الحضرة فأصبح السؤال..

* مشروع دبلوم التخرج في معهد القرن الشعبية لعام ١٩٩٦ تحت إشراف ا. صفوت كمال.

الحضرة في القاموس

يقول العلامة ابن منظور :

«حضرة : المصنوع : نقض المغيب والغيب؛ حَصَرَ حَصْرٌ حَصْرًا وحَصْرًا».

وأَحْصَرَ الشيءَ وأَحْصَرَهُ لِيَأْهُ.

وكان ذلك بِحَضْرَةِ فلان (أى بِمَشْهُدِهِ منه).

كنا بِحَضْرَةِ ماءٍ (أى عنده).

وفلانَ أَحْمَسَ لِلمُحَضَّرِ إذا كان ممن يذكر الغائب بخير.

المُحَضَّرُ قَرِبَ الشيء.

والْحَضَرُ وَالْحَضْرَةُ وَالْعَاصِرَةُ : خلاف البادية وهى المدن والقرى والريف.

وحَضْرَةٌ مثل كافر وكَلَرَةٌ : صفة طائفة أو جماعة.

ورجل حَصِرٌ وحَصْرٌ : يَحْصِنُ طعام الناس حتى يَحْضُرَهُ.

وأَحْضَرَ إذا نزل به (الموت).

والْحَضِيرَةُ : جماعة النعم.

والْحَضْرَاءُ من الفوق وغيرها: المهادنة فى الأكل والشرب.

والإحْضَارُ : ارتفاع للفرس فى عدوه.

وحَضِيرُ الكتائب : رجل من سادات العرب.*

وفي معجم مصطلحات الصوفية :

«حضرة :

الحضرات الخمس الإلهية هي :

حضرة الغيب المطلق وعالمها عالم الأعيان الدائمة فى الحضرة الطمية، وفى مقابلتها حضرة الشهادة المطلقة وعالمها عالم الملك. وحضرة الغيب المضاف، وهى تنقسم إلى ما يكون أقرب من الغيب المطلق، وعالمه عالم الأرواح الجبروتية

* لسان العرب، للعلامة ابن منظور: أعاد بنامه على الحرف الأول من لكلمة يوسف قضايل، لجلد الأول، ص 658 ، 659 ، 770، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.

** معجم مصطلحات الصوفية، عبدالمعظم حقلى، ص 78، دار المسيرة، بيروت.

والملكوتية وهو عالم العقول والفوس المجردة، وإلى ما يكون أقرب من الشهادة المطلقة وعالمه عالم المثال ويسمى بعالم الملكوت والخامسة الحضرة الجامعة للأربعة المذكورة وعالمها عالم الإنسان الجامع بجميع العوالم وما فيها. فعالم الملك مظهر عالم الملكوت وهو عالم المثال المطلق، وهو عالم الجبروت أى عالم المجردات، وهو مظهر عالم الأعيان الثابتة، وهو مظهر الأسماء الإلهية، والحضرة للواحدة وهى مظهر الحضرة الأحيذية. كذا عند الجرجاني.

وللوقوف فى الحضرة الإلهية آداب، وأدب العارف فوق كل أدب. قال ذو النون : إذا خرج المرید عن حد استعمال الأدب فإنه يرجع من حيث جاء، ويقتضى للوقوف فى الحضرة الإمساك عن العقول فى طلب المآرب وفيه قيل الانبساط فى اللقول فى الحضرة ترك الأدب، وحفظ أدب الخطاب وهو حسن الأدب فى مراقف الطلب ومواقف التقرب».

نموذجان للحضرة

إن دراسة التراث الشعبى باعتباره ترجمة ذاتية للمجتمع تتطلب قيام نوع من التعاطف والتلاحم بين المدارس وبين العناصر والمظاهر التراثية التى يعكف على دراستها. فكما أن الباحث الذى يدرس حياة شخص ما أو يتوفر على قراءة ودراسة تاريخ حياة ذلك الشخص أو سيرته الذاتية يندمج فى تلك الدرجة ويتوحد معها ويدخل فى حوار مع المادة التى يعرضها - صاحب الترجمة - بحيث يتحقق له فى آخر الأمر قدر كبير من فهم حياة وشخصية صاحب الترجمة (من داخل) كذلك الشأن بالنسبة للتراث الشعبى، إذ تتطلب دراسته وفهمه فهماً صحيحاً للتغلغل فى أعماقه ودراسته من داخل والتعاطف معه ومع رأى المجتمع صاحب ذلك التراث متغللاً فى الأهالى الذين يمارسونه أو يحملونه أو يعتقدون فيه. والتعاطف بهذا المعنى فيه نوع من تكرار الذات بحيث تتوارى شخصية الباحث بقدر الإمكان ويترك لتلك المظاهر التراثية الفرصة لأن (تتكلم) هى ذاتها وبصوت المجتمع الذى أنتجها بطريقة تلقائية وعلى مر العصور. فكان الباحث لا يفرض هنا نفسه بأرائه ونظرياته على ذلك التراث بحيث يشوهه أو يعطى عنه صورة ليس لها وجود فى الحقيقة والواقع. أو يقدم تأويلات تحر عن وجهة نظره هو نفسه وليس وجهة نظر المجتمع الذى قام (بتأليف) هذه السيرة

الناذية،^(١) لهذا استخدم تعبير «حاضرة» الذي يتردد في أحياء: السيدة زينب والخليفة والدرج الأحمر، مطلقاً لياه على اللقاء الأسبوعي الذي يتم في الكثير من المساجد الموجودة في تلك الأحياء :

- (١) على زين العابدين، ميدان زينب، السيدة زينب، يوم السبت.
 - (٢) فاطمة النبوية، الدرب الأحمر يوم الاثنين .
 - (٣) السيدة نفيسة، الخليفة يوم الأحد .
 - (٤) ابن سيرين، الخليفة يوم الأحد .
- وغيرهم .

ولما كانت «الحاضرة» هي تجمع لطريقة صوفية ماء مثل حاضرة الحامدية الشاذلية والتي تقام كل ثلاثة بمسجد السيدة زينب بعد صلاة العشاء وأيضاً في مسجد الحسين في اليوم نفسه والمروءة نفسه أسبوعياً، أو الحاضرة التي تقوم عليها جماعة تلاوة القرآن الكريم (للثقافة الشعبية الدينية والخدمات الاجتماعية، ٣٧ ميدان السيدة زينب) . وبالمثل الحاضرة البرهامية بمسجد السيدة عائشة كل يوم جمعة بعد صلاة الجمعة، وأيضاً الطرق الصوفية والجماعات التي تقوم بـ «حضرات» يوم الأحد لدخل مسجد السيدة نفيسة . ولما كانت الحاضرة - بهذا المعنى - هي التي تقام داخل المساجد أو في الزوايا أو في بيوت أحياء كل طريقة أو جماعة على حدة . والباحث هنا ليس موضوعه هذه الحضرات أو هذه الأشكال من التجمعات التي ترتبط بطريقة ما (طريقة صوفية ما) أو جماعة من الجماعات المشهورة، والتي تتبع وزارة الشؤون الاجتماعية أو الطرق الصوفية المعتمدة؛ لذلك يقرآن الباحث بين نموذجين من الحاضرة :

النموذج الأول : الحاضرة التقليدية .

النموذج الثاني : الحاضرة الشعبية .

أولاً : الحاضرة التقليدية

(١) تدخل ضمن النشاط الروحي للطرق الصوفية وتخصف في إقامتها لنظام محدد في ترتيب أماكن جلوس الزائرين - جلوسهم وقيامهم - ويكون تحت إشراف شيخ مشايخ الطريقة أو من يلوب عنه . وعلى سبيل المثال حاضرة الطريقة الحامدية الشاذلية : تشكل لتجمع أهل الطريقة بقصد الذكر نخضع لنظام معين في ترتيب أماكن جلوس

الحاضرين داخل المسجد، شكل الحاضرة على هذا الأساس يأخذ شكلاً مستطيلاً بداخله صفوف للزائرين من أهل الطريقة.. وفي أول صف للمنفذين على اليسار موقع الشيخ حيث يوجد رئيس فرقة المنفذين بالقرب منه ثم صفان من المنفذين وخلفهما صفوف الزائرين، وما وصفناه من صفوف المنفذين والزائرين على يسار الشيخ وفي منتصف الصف الأول للمنفذين على يمين موقع الشيخ يوجد موقع خليفة خلفاء السجادة أو خليفة الشيخ وحول صفوف الحاضرة يوجد عشرة نقيب للإشراف على نظام الحاضرة ويساعد النقيب في مهمتهم ١٦ منظم، يقف كل اثنين منهم عند طرفي كل صف من صفوف الزائرين المنفذين، (٢) وفي حاضرة الجمعة بمسجد السيدة عائشة يلتف الزائرون على شكل نصف دائرة يجلس في مركزها شيخ الطريقة وهو رئيس فرقة الإنشاد في الوقت نفسه ويبدأ أربعة من النقباء في توزيع كتاب يشمل على النصوص التي تكرر في الحاضرة ويقومون بالإشراف على إجراءات الأحياء والزائرين في الانضمام من الزوار، وفي جماعة تلاوة القرآن الكريم تأخذ الحاضرة شكل المستطيل وهم جالسون يرددون وراء رئيس الجماعة الحاج محمد محمود عبدالمطعم، وأيضاً يتابع نظام الحاضرة مجموعة من أعضاء الجمعية وأيضاً يوزع كتاب به النصوص التي تنلى في هذه الحاضرة .

(٢) تسمى هذه الحضرات باسم الطريقة الصوفية أو الجماعة القائمة عليها، وغالباً ما تكون في المساجد الكبرى وتنتقل من مكان إلى آخر .

(٣) تقام هذه الحاضرة داخل المسجد أو مقر الجماعة أو إحدى الزوايا التابعة للطريقة أو الجماعة أو في منزل أحد الإخوة (الأحياء) الأعضاء .

(٤) لكل طريقة صوفية أو جماعة مجموعة من الأدوار (الاستغفار، والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، والتوحيد) والأحزاب والتي تشمل على الأدعية والاستغاثات والصلاة، وبخاصة (حزب الدسوقي الكبير والصغير، وحزب الرفاعي الكبير والصغير) . وهذه الأدوار والأحزاب ثابتة وتقرأ من كتاب محدد وفق كل طريقة صوفية أو جماعة ويقوم بتحديثها شيخ الطريقة أو رئيس الجماعة . ولقد حدد الشيخ عبدالمقصود محمد

سالم مؤسس جماعة تلاوة القرآن الكريم:
الحضرة في رحاب الله مع سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم.

أولاً : **تفتح** ، **الحضرة** ، بأن يقرأ الحاضرون الفاتحة، ثم الآية الكريمة : **بِإِذْنِ اللَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ** يصلون على النبي بأيهما الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً، فيردون : **اللهم صلى على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد كما صليت على سيدنا إبراهيم وعلى آل سيدنا إبراهيم** ، وبارك على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد كما باركت على سيدنا إبراهيم وعلى آل سيدنا إبراهيم في العالمين إنك حميد مجيد .

ثانياً : تبدأ الجلسة عقب صلاة المغرب مباشرة، وتوزع أجزاء القرآن على الحاضرين ، ليقرأ كل واحد منهم جزءاً . فإن كان عددهم قد بلغ الثلاثين أمراً قراءة القرآن كله في جلسة واحدة ، وإلا فتم تكملته في الجلسة التالية . وتكون التلاوة سرّاً . أو تبدأ الجلسة عقب صلاة العشاء مباشرة ، فيقرأون ، بعد افتتاحية الحضرة سورة : يس ، الصمدية ، المودتين ، الفاتحة ، آية الكرسي ، وخواتيم سورة البقرة ، التوبة ، الزمر ، ثم يختمون التلاوة بالآية الكريمة :

« سبحان ربك رب العزة عما يصفون وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين » .

وفي هذه الحالة تكون التلاوة جماعة وجهرًا .

ثالثاً : **يوزع على الحاضرين كتاب** ، **أنوار الحق في الصلاة على سيد الخلق** ، فيقرأون فصلاً منه . ويختمون الصلوات بقراءة الفاتحة لسيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وآل البيت والصلابين .

رابعاً : **بعد ذلك يقرأون منظومة آل البيت والصالحين** . وقد يقرأون القصيدة الممدية ، أو قصيدة ، **طلع البدر علينا** ، أو **القصيدة المصيدية** ، أو فصلاً من البردة أو غيرها في مدح سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم .

خامساً : وفي النهاية يتكبرون لله قياماً أو قعوداً على حسب أحوالهم . ويختمون الحضرة بالتكليل والدعوات .^(٣)

وبالمثل في حضرة الجمعة بالمسجدة عائشة بعد صلاة الجمعة ، حيث يتم تلاوة النصوص الموجودة في أولاً ، وثانياً من خطرات الحضرة التابعة لجماعة تلاوة القرآن الكريم .

(٥) المنشد ثابت وهو الذي يقرء فريق الذكر من الذكورين ولا يحصل على أجر بوصفه أحد البارزين في الجماعة .

(٦) حضور هذه الحضرة للذكور فقط .

(٧) تعتمد هذه الأداءات على إيقاع الإنشاد دون نغم أو لحن .

(٨) هي جزء من النشاط الروحي للطريقة الصوفية وتلعب دوراً في ترابط الطريقة وينظر القائلون على هذه الحضرة إلى «الحضرة» ذكر الله في جماعة ، وأقبال على الله بالطاعة ، ومجاهدة للنفس بالرياضة ، وأن يستحضر الذكر أنه بين يدي الله عز وجل ومع سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم فيكون حاضراً بقلبه وروحه ووجدانه في حركاته وسكناته وتلاوته وتضرعائه وتكبره ومناجاته .

ثانياً : الحضرة الشعبية

(١) يقوم عليها الكثير من الخدمات ولبنات تابعة لطريقة صوفية معينة . ففي حضرة «علي زين العابدين» في الدوران التابع للمسجد : «خدمة سيدي علي زين العابدين - جد كل نقي لجميع الطرق الصوفية» خادم سيدي علي زين العابدين الحاج سيد الجرن وأولاده . وفي خارج المسجد أمام المسجد مباشرة : «خدمة كل من قال لا إله إلا الله محمد رسول الله» أولاد سيدي علي زين العابدين ، أبناء الشيخ عاشور . وفي الطريق المؤدي إلى مسجد زين العابدين بين المقابر «خدمة محبين أهل البيت» الشيخ عبيد ، والأساس في هذه الخدمات هو إطعام الطعام وشرب الشراب ، ويقوم القائمون على هذه الخدمات بعمل الطعام مع وجود «نصب» للشاي والتفهيمة والصلوات والخدمة خارج المسجد .

(٢) تسمى هذه الحضرات بالمكان الذي تقام فيه : حضرة علي زين العابدين ، حضرة السيدة فاطمة للتبوية ، حضرة السيدة رقية ، حضرة السيدة نفيسة ، حضرة ابن سيرين ..

(٣) تقام هذه الحضرة في ساحة ملحقة بالمسجد مثل حضرة السيدة نفيسة ، أو في ديوان المسجد مثل حضرة علي زين العابدين أو في خارج المسجد مثل حضرة السيدة فاطمة للتبوية وعلى زين العابدين والسيدة نفيسة .

(٤) لا توجد أورك أو لحزاب خاصة ولكن توجد أشكال من النصوص : شعر صوفي ومدح وتراشيح ومواويل قصصية .

وصف حضرة على زين العابدين

فى ميدان زيهدى بحى السيدة زينب (محافظة القاهرة)، وفى اتجاه المديح القديم باقعة مسجد ومقام السيد على زين العابدين ابن مولانا سيدنا الحسين. يقابله فى الشارع المؤدى إلى المسجد مقابر وأحواش على الجانبين، معظم هذه الأحواش أماكن للخدمات يوم السبت من كل أسبوع وأيضاً مطابخ لبعض للخدمات. وهذه الخدمات ليست تابعة لأية طريقة صوفية، وبمازج لافتات هذه للخدمات أو الخطوط المكتوبة على حوائط الأحواش للفارسية: «بسم الله الرحمن الرحيم كلوا من طيبات ما رزقناكم، خدمة محبين أهل البيت، وخدمة كل من قال لا إله إلا الله، وكراسى يجلس عليها رجال وشباب ونساء وشرب شاي وقهوة وملحقات وشيشة وباعة مناديل وترمس وسجائر وحلوى وماء محطر ومساح وصى. ومدخل المسجد التابع لهيئة الآثار، والذي يعاد الآن ترميمه فى بعض الأجزاء الخارجية وبخاصة الممرات التى كانت معدة للعبادة والدروس، وعلى لافتة رخامية «بسم الله الرحمن الرحيم: ابن مولانا الإمام الحسين رضى الله عنهم. ممر وعلى اليمين فى اتجاه الضريح بعض الممرات التى يعاد ترميمها وعلى اليسار ديوان خشبي أعلى من الأرض بدرجة سلم، وحجرة الفخمة الرئيسية ذات الباب الحديد الأخضر أعلاها لافتة «خدمة سيدى على زين العابدين جد كل تقى لجميع الصوفية، خادم سيدى على زين العابدين الحاج سيد الجرن وأولاده». وفى الجهة اليمنى للضريح مصلى الرجال والجهة اليسرى مكان مرتفع يؤدى إلى مصلى النساء. داخل الضريح مجموعة من القصائد التى تمدح سيدى على زين العابدين وفضله وأخلاقه ولافة عليها نسبة وكراماته وبخاصة احترامه لأمه وعطفه على الفقراء وكثرة صلاته وقيامه ليلاً..

الضريح: يتكون الضريح من إطار من النحاس داخله إطار خشبي وزجاج ورأس (عمامتان) الأولى لعلى زين العابدين والثانية فى رأس زيد بن على زين العابدين، والكسوة خضراء ومكتوب على الإطار الخشبي (بالفخشب المعشق) بعض الآيات الكريمة ومديح الرسول صلى الله عليه وسلم والحسين منى وأما منه... والزوار من الرجال والنساء يخلطون داخل الضريح ويطوفون ولكل حاجته.

وفى الخارج وفى الديوان الفخشي ذى الصور الخشبي أيضاً المدهون باللون الأخضر جهة الضريح تجلس النساء والرجال

(٥) بتغير المؤدى وهو غالباً من المحترفين للمديح والإنشاد الدينى ويحصل على أجر وأيضاً نقلة (نقطة).

(٦) هذه المحضرة مختلطة يشارك فيها الرجال والنساء فى الذكر.

(٧) تعتمد هذه المحضرة على الألحان والأنغام وتستخدم فرقة عدة آلات مثل العتبة والمزهر والسلمية وأحياناً يوجد عدد بريق (نق).

(٨) يأتي إلى هذه المحضرة من يطلب العلاج راجياً الشفاء من علة ما. أو يحضر الراغبون فى الترويح عن النفس من خلال المشاركة فى الذكر أو الاستماع إلى الإنشاد وتناول المشروبات أو التسول فى الخدمات للقائمة على إطعام الطعام.

والتمزج الأول من المحضرة، والذي يعد جزءاً من النشاط الروحى للطرق الصوفية والجماعات، هو من الموضوعات التى يجب دراستها فى أبحاث الإبداع الشعبي الذى يعنى بالتراث الشعبي، ويتناول هذا البحث «المحضرة، وفق النموذج الثانى الذى يختص بالمحضرة الشعبية التى تتناول حضرة على زين العابدين، هذه الاحتفالية الأسبوعية التى تقام كل يوم سبت.

ويقوم هذا البحث بوصف هذا النموذج ومداخل الباحث فى ذلك هو الإبداع الشعبي،^(٤) بوصفه الموضوع الأساسى فى دراسات الثقافة الشعبية تراثاً ومأثوراً؛ «فدراس الإبداع الشعبى الذى يعتمد على الحركة الإبداعية، مثلاً لا يمكن أن ندرس ذلك أو يتصرف على مكونات هذا الإبداع، دون دراسة أو معرفة خصائص الإيقاع الموسيقى والأزياء الشعبية المصاحبة للحركة الإبداعية وسياقها الاجتماعى ومناسبات أدائها، وفئات مزديها، إلى غير ذلك من الجوانب والمواد المحيطة بشكل الأداء وفنيته، من أزياء وصادات وتقاليده... إلخ، علاوة على مظاهر البيئة التى تصطب وجوده،^(٥) ولعل أبرز ميزة فى هذا التحديد العلمى هو التأكيد على أهمية البحوث الميدانية فى جمع الظواهر الإبداعية الشعبية التى تتحدد وتتدرج فى طبيعتها ووسائل التعبير التى تتولى بها «سواء ما ارتبط منها بمجالات الثقافة المادية أو الثقافية العقلية، أو الثقافة الروحية، باعتبار أن فكيات الإنسان نفسه تتكامل بتكامل الكفاية الحسية والكفاية العقلية والكفاية الجواندية.»^(٦)

ويقف البعض يذكر، وآخرون يسبحون، والبعض يقف عدد الهباب، وسواء داخل الديوان أو الصريح أو حول الديوان يتم الاختلاط. وتنتهي العشرة بتلاوة ما تيسر من القرآن الكريم يقوم عليها آخر متشد قام بالأداء. ويجلس على الكرسي غير الراغبين في المشاركة في الذكر، وغالباً ما يتحركون على أنغام الموسيقى المشاركة في المديح.

والشاجرات لا تنتهي فذ في الديوان أو حوله أو خارج المسجد. وفي يوم ١١ / ٨ / ١٩٩٦ حدثت مشاجرة بدوع من المساكين تسمى سجات وتم قذف الكرسي على الجالسين في الديوان ووقت الصلوات على الأرض وقد كانت مع الباحث زميلته إيمان مازن مشاهدة العشرة وجرياً سوياً إلى الصريح واستمرت المشاجرة ما يقرب من نصف ساعة ثم قام الشيخ أحمد الجرن بصلح المتشاجرين. وقد أوقفت الشرطة العشرة الأسبوعية ثلاثة أسابيع متتالية خلال شهرى يوليوز ويوليوز من هذا العام بسبب إصابة بعض الزائرين في مشاجرة أخرى.

ويتحدث على هذه العشرة الكثير من النماطين بالمديح والجزاير، بعضهم للترك والزيارة وكثير منهم لقضاء وقت الفراغ. ويكثر في الخارج تناول المكيفات : المشوش والبانجر والبرشام وبخاصة في الأحوال الخلفية.

وتتداخل العناصر المكونة للعشرة في سببية شديدة الخصوصية من درويش ومجاذيب وأشرف وزوار وغناء وإنشاد وأكل وشرب وذكر وطبوحات وصياحات وبخدات بشكل فني هو بمثابة مشهد مسرحي من غير اعتناء أمامية، بدون إضاءة ولا تقسيم للعاشرين داخل المسرح إلى ممثلين ومشاهدين. الكل مشاركون نشطون والكل يقدمون لذيرهم بالفعل في حياة خرجت عن خطتها العادية، والاتصال المر البعيد عن الكلفة (التميز الاجتماعي والأدوار) حيث يتم الربط بين المقدس والدنس، والسامي والوضيع، والعظيم والناهه والحكيم والبلد في شكل تمثيلي توقيفي ذي طبيعة شعائرية طقسية.

أولاً : العناصر الروحية «الولى وكراماته،

على زين الماينين بن الإمام الحسين حفيد رسول الله صلى الله عليه وسلم بن الحسين جده على بن أبى طالب. وجدته فاطمة الزهراء من آل بيت؛ رسول الله صلى الله عليه وسلم وعمرته السيدة زينب ورئيسة الديوان وهو جد الأشراف (سلالة رسول الله في مصر) .

ومن الناحية المقابلة النساء، ويتناولون جميعاً الشرويات الساخنة والباردة. ويجوز الديوان نسبة شاي، أكواب وبوتلاز وصفايح ماء وزجاجات مثلجة ويزميل وأدوات بلاستيكية، ويقوم على بيع الشاي مجموعة من الشباب. وفوق نسبة الشاي، أفاص حمام كثيرة، وفي مقابلة الصريح حجرة تؤدي إلى حجرات علوية يتم ترميمها، وداخل الخدمة حجرات الأولى يجلس فيها الشيخ أحمد الجرن أو عم أحمد الجرن بن سيد الجرن وبها مجموعة من مراتب الكلب على الأرض، يجلس في مقدمة للحجرة الشيخ أحمد الجرن وصنوفه وعلى الجدران مجموعة من الصور للشيخ أحمد الجرن وعدد من المسؤولين. وتبدأ العشرة في الديوان كل يوم سبت بعد صلاة العصر مباشرة بقراءة ما تيسر من القرآن الكريم ثم التواشيح الدينية وغالباً ما يقوم عليها الشيخ موسى بمفرده وبدون فرقة موسيقية أو أية آلة أو يقوم عليها حمدي التناوي ويردد معه بعض الشباب وهو من خدام (خدمة سيد الجرن) ، أما للشيخ موسى فهو من محترفي الإنشاد الديني وقد استمعت إليه في حضرة ابن سيرين في أحد الأحاد بمصاحبة اثنين موسيقيين «سلامية ريق» داخل صريح ابن سيرين.

ثم يقام للصلاة، صلاة المغرب، في المسجد سواء في مصلى الرجال أو النساء وأيضاً في الديوان. وبعد الصلاة تقدم اللبحات من الخدمة (عيش ولحمة وأرز أو عيش وكرشه وأرز) . وفي خارج المسجد توزع الكفتة والعص والعش والصل الأسود وأيضاً الكرشة واللحمة.

وتبدأ الفرقة في الاستعداد للمدح من بعد صلاة المغرب إلى صلاة المشاء ويقوم بالإنشاد والثناء والمدح غالباً الشيخ فريد حجاج والشيخ حسن السوسى وفي بعض الأحيان الشيخ إبراهيم الصميدى وتستخدم الآلات: السلامية أو الناي والطبلة والزهرة والرق، وفي حالة إبراهيم الصميدى يوجد صود أو كمنجة. ثم يؤذن لصلاة العشاء وتقام الصلاة. وبعد الصلاة يعاد توزيع الطعام مرة أخرى ثم تبدأ الشهرة وقد تستمر إلى منتصف الليل في كثير من الليالي، والشاي والقهوة لا يقطعان عن الجالسين على الكرسي.

وأثناء التواشيح أو المدح يبدأ الذكر المختلط والتلوينات وأحياناً يصل الأمر إلى رقص بلدى. وفي الخلفية صباح المجاذيب وصرخاتهم، وحول الإطار الخشبي للديوان المصنوع من الخشب المعشق باللون الأخضر يلف كخبر من الزوار

١ - يقول فريد حجاج :

سيدى على وأحياب سيدى على
وزوار سيدى على
سيدى على
مدد مدد مدد مدد
يا جد الأشراف
مدد يا زينهم
أنت للى زابنهم
يا جد الأشراف .
ب - ويقول الشيخ موسى إسماعيل :
دخلت سيدنا الحسين
المسك فاح منى
المسك فاح منه
منى
شم الروائح زكيه
ريحة منه
هو اللى قال النبى
سيدنا النبى
الحسين منى وأنا وأنا
وأنا منه
.....
واللى مهوش معتقد
أنا برى منه
واللى خدم يخدم
اصطوا له كشاف
يشوف منه
سيدى على زين العابدين
منه
باب الدخول

كل الدخول منه

وما يتمنى جواب
إلا إذا كانت الامضاء
منه
أصل المدد منه
ولا يصح فى الكون ولى
إلا إذا كانت
نصفه منه .
الله الله يا كرام يا آل البيت
يا كرام يا آل البيت
مولانا سيدنا الحسين
ج - ويقول الشيخ فريد :
تبارك الله فى علياه عزته
تجلى الله فى علياه عزته
وليس الوجد يحمى شىء
يشبه روحى
لا كون يحصره
لا عقل يديره
حضرت جميع الورى بكل قدرتها
وليس يدروا معنى من معانيه
على الباب يا زينهم
بابا يا بطل
حضروا
بهيك يا على
ياسيدى على
زينهم يا زينهم
يا ابن مولانا
منصب يا على
يا سيدى على

يا طيب الميالى

على الباب يا على

الحب الحب

يا ابن مولانا.

د - ويقول :

والكل طالب مدد

فى الحب غرقان فيه

بركات ونفحات

على الفقراء والمساكين

قادر يا رب العباد تبذل عسير بعسير

اكل عندك سواء

مقيش غنى وفقير

يا ما التراب لم ناس

الباشا جنب خفير

كله عظم

ولا على الكفن دبابير

الفرق بين ده ردم

الفرق عنده ضمير

يارب مهما أشكره أنا عاجز عن التحبير

وفى كل شيء أذكرك ألقاك عظيم وكبير

يا ولحد

يا فرد

يا صمد

بتحمل كل عسير

ويقول أحمد النجرن :

«من كرامات سيدى على الأخلاق : بر اللوالدين فقد كان لا يأكل مع أمه. يخاف أن تسبقه يده إلى ما تشتهييه أمه. وإذا سبه أحد كان يبتسم ويستمحك ويدعوه له. وعند مماته وجد على جسمه وعلى كتفه علامات، فعرف أنه كان يقوم فى الليل ويحمل على كتفه ما يقرب من إلهام ٥٠٠ أسرة يومياً من غير ما الناس تعرف إلى أن مات».

وأهمية سيدى على ك «ولى» ترجع إلى موقعه من «آل بيت» رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو ما تؤكد أقوال الحضور والزوار، ويضاف إلى ذلك أنه جد كل الأشراف وكل تقى، وأن عهد الطريق منه لأنه امتداد للبنى وأنه طيب الميالى وبخاصة الحب وطبيب الفقراء والمساكين، وأيضاً هو مدرسة وكلية لتعلم الحب والهوى والأحوال (أى احترام حالات المجنوب).

ثانياً : تعاليم الحضرة

لا ترتبط حضرة على زين العابدين سواء فى الديان أو للعارج (خارج المسجد) بأية طريقة صوفية. ولا يوجد عهد، من أسس الطرق الصوفية، بل للخدمة قائمة على الذكر والاعمال وعلى انغمس من ذلك هناك التنبيه على المحافظة على عهد المحبة لـ «آل البيت».

* للى أنت غاوى للمدد

حافظ على عهدك

يا تمشى فى طريقك عدل يا تسبب الطريق

لأهله

* يا مملكة العهد لأولادك

يا سيدة زيب

يا مسلكه العهد لأولادك

وسقياهم كمان الشهد

ومعلمهم على الذكر والعبادات

* ونموذج ب فى أولاً.

وأهمية أن تكون المرأة طاهرة وبخاصة أن الحضرة مختلطة:

* يا طاهرة

ست يا طاهرة

يا زيب ست يا طاهرة

يا نفيسة ست يا طاهرة

يا نبوية ست يا طاهرة

يا رابعة ست يا طاهرة

يا سكيله ست يا طاهرة

يا عائشة ست يا طاهرة

قلبي حبك يا طاهرة

قلبي حبك يا طاهرة

أحنا العشاق

واقفين على الباب

الذهاب إلى مولد المرسى بالإسكندرية بعد انتهاء حضرة
فاطمة النبوية يوم الإثنين .

٤ - الألوان : الأخضر والأسود هما ما يسودان من ألوان
فى المكان سواء فى عداوين الخدمات أو السجاد فى المصلى
الرجالى والنسائى أو فى دھان الأبواب، وأيضاً كسوة الصريح
والأسود فى اليفط .

تصوص من الإنشاء الدينى :

حمدى القنارى : ٢٢ سنة موظف

* مدد مدد

يا سيدنا الحسين

مدد

يا سيدة زينب

مدد

مدد مدد

يا كوكب بين الكوكبين

تبينا المختار حى فى روضته

يسمع كل من صلى عليه وسلم

مدد يا أمير المؤمنين

مدد يا أبو زين العابدين

مدد يا ابن بنت رسول الله

يا فوز من حضر

وجالس الأمراء

صاحب الذكرى ناظرة

مدرا الطعام لله

مدد يا أمير المؤمنين

مدد يا أبو زين العابدين

مدد يا ابن بنت رسول الله

شَفَّتْ الهادى فى اللوم

نزلت دموى عوم

حبيبى أنا المحروم

وبر الوالدين وأهمية الأم حيث ترتبط الأم بالسيدة زينب
لكنها «ماما» والأب «بابا» - «ولى اللحم سيدى الحسين» وأهمية
الأخلاق للكرامة والأمانة والمعاملات المعنوية وبخاصة وصف
السيدة فاطمة النبوية أخت على زين العابدين بأنها أم الحنان
والثأكل على أهمية الأسرة من خلال التوازي بين «آن البيت»
ودور كل فرد فى الأسرة من الأب والأم والخال والعم وأهمية
العلم من لفيسة الطوم وسيدى جلال المسمى ببحر الطوم
والفرغل مجمع الأرواح ويحامى الصعيد (قمر الصعيد)
والدسوقي والهدوى ولكل دوره، والتذكرة بأولياء الله الصالحين
حيث إن الطريق هو طريق الولاية، فالمحافظة على العهد
تؤدى إلى الكشف والكشف يؤدى إلى الولاية ويصبح الشعب
ولياً . ويرى أحمد الجرن أن أمل البيت أرقى من أى وصف .
وهم حماة مصر والثروة الموجودة فى مصر وعلامات مميزة
لها . وهم مزار وخير من اللجوء إلى أماكن أخرى .

ثالثاً : العاديات

١ - النذور وبخاصة بعد شفاء المريض والنجاح الدراسى
إما أموال توضع فى صندوق النذور أو قول وعيش أو ملابس أو
بعض المفروشات، وأيضاً عيش ولحمة، بالإضافة إلى المطابخ
اللى فى الأحوال الأسبوعية (الكفتة / الكرشة) .

٢ - الآلات الموسيقية : السلامية والطبلية والمزهر ثلاث
آلات أساسية فى الفرق التى تؤدى من للمقرب إلى المشاء،
ومن المشاء إلى قبيل منتصف الليل، ويضاف إليهم فى بعض
السهرات الكمان أو العود أو الداي أو الرق . وتجلس الفرقة فى
الديوان بجوار باب الخدمة .

٣ - الأزياء : لا توجد أزياء خاصة بالحضرة، ولكن يوجد
بعض الدراويش ومعظمهم من دراويش السيدة زينب، أيضاً
فى فاطمة النبوية يوم الإثنين والأحد يذهبون إلى السيدة
نفيسة، وقد حضرت مرة مناقشة بين اثنين منهم للاتفاق على

أول ريق شريته ريق المصطفى

الباب الحقيقة والسفر الشفا

محمد نبينا عليه السلام

يا باب المدينة يا أصل الكرم

وضعتك الشريفة

في البيت والحرم

أزج علي به هالزهراء

وعقد قرانه جاء من السماء

وعقد قرانه أتى من السماء

ليدجنا لنا العلم

الحسن والحسين وزينب

وسيدى علي زين العابدين

يا باب المدينة يا أصل الكرم

وضعتك الشريفة

في البيت والحرم

جيناكم زواره

يا آل الرسول

جيناكم أحباب

يا عطر النبي

جينا في حماكم

يا عطر في أبريق

وجل علينا علينا النبي

يا باب المدينة يا أصل الكرم

وضعتك الشريفة

في البيت والحرم

الله الله الله

الشيخ موسى اسماعيل، ضريح، ٥٤ سنة، مداح النبي

سيدى رسول الله

سيدى يا رسول الله

جيت في حب رسول الله

مدد يا أمير المؤمنين

مدد يا أبو زين العابدين

مدد يا ابن بنت رسول الله

وايه العمل يا أحمد

يوم طلعت المشهد

كل الأنبياء تشهد

إنك رسول الله

مدد يا أمير المؤمنين

مدد يا أبو زين العابدين

مدد يا ابن بنت رسول الله

منحك النبي تبسم

على .. الإسلام

مدد يا أمير المؤمنين

مدد يا أبو زين العابدين

مدد يا ابن بنت رسول الله

جيناكم جيناكم

طلبنا رضاكم

جيناكم جيناكم

طلبنا رضاكم

أولا رضى الله عليكم

ما كنا جيناكم

مدد يا أمير المؤمنين

مدد يا أبو زين العابدين

مدد يا ابن بنت رسول الله

* يا باب المدينة يا أصل الكرم

وضعتك الشريفة

في البيت والحرم

أول ريق بلعه ريق المصطفى

| | |
|------------------------------|---|
| يا منبع النفعات | حبيبي حبيبي |
| يا سيدة زينب | حبيبي سيدنا النبي |
| يا مسلكه العهد لأولئك | واللي يلوذ برحابكم دائماً منصور |
| وسقياهم كمان الشهد | أصل الكبينة النبي |
| ومعلماهم على الذكر والعبادات | هو أساس الدور |
| يا ست يا سيدة | (التعجبان يصلى على النبي، واللي غضبان يصلى على النبي، واللي عنده مشكلة يصلى على النبي). |
| يا كريمة يا جيدة | حبيبي حبيبي حبيبي |
| يا ست يا مفرشة | سيدنا النبي |
| الروح | أصل الكبينة النبي |
| ومنحشة | اللي معاه الشوق |
| النظرة منك تخلى | ينفج على أهل الشوق |
| اللي انكسر يسلم | واللي بلا شوق يشتري له شوق |
| وتصبح القادمين | أصل النبي قطرة للكرم والذوق |
| أسياد | اللي خدم بلخدم نصبروا له |
| سر الوجود يا محمد | الكرسى فوق |
| اللي معاه الله | أصل المدد مش عدد |
| اللي معاه الله | أصل المدد من فرق |
| يقضى طول حياته سيد | مفوش حداكم بكش |
| يعيش فى مدد الكريم | إذ كنت سكران فرق |
| أصله مدد مش عدد | يا يا يا |
| أصل للمدد توحيد | سيدة زينب |
| اللي يعيش بالأمانة | يا رئيسة الدواوين |
| رأس ماله يزيد | يا مفوية يا حسنية |
| أران انطفى ملكه | يا مشيرة يا أنيسة |
| يلاقى شمع أنسه يقيد | الناس بـ توب دائماً على إيدك |
| أصلى التجلى النبي | يا بدت سيدنا النبي |
| واللي تحبه الرئيسة | يا مشرفة الستات |
| ... كل شمعة فى إيد | يا عترة المصطفى |
| أصل التجلى النبي | |

ومعدش الخلاص بالايدي

يا ست يا الله مقامك نور وحلاوة

كريمة يا الله مقامك نور وحلاوة

داخل مقامك مفوش حر وطراوه

والله تحبيه يزيد رفقه وغلاوه

كم حليل في مقامك اداوه

والله يزورك والله يزورك

يا بطل لعب وشقاوه

زينة القلوب يا محمد

زينة القلوب

والله خدم ع القدم

سيدي بيت الطيب فين

مولانا سيدي على

يا زين العابدين

عشاق ومجاريح

بيت الطيب فين

عاوزينه

الله خدم ع القدم

أهل البيت م سبيته

اسمع كلام جد

اهل سلك عارفينه

الله يحب النبي

يحافظ على دينه

(حزين يا الله ما تصلى على النبي)

أصل التجلى للنبي

زينة القلوب يا محمد

سيدي على

يا زين العابدين -

يا كريمة

عالية المقام بنت الإمام

سيده زينب

يا بنت البترول يا ماما

يا كريمة

يا الله مقامك حلو ومنور

ست يا طاهرة ست يا طاهرة

يا ست دحنا جينا لك

أم للحنان يا نبوية

بنت الحسين يا نبوية

أحنا العشاق

واقفين على الباب

ست يا طاهرة ست يا طاهرة

سيدي على

استقى للعشاق

استقى العاشق والحيران

استقى العاشق والعيان

استقى السعمر والعيان

سيدي على

على الباب على الباب

يا ابن الحسين

جد الأشراف

ست يا طاهرة

ست يا طاهرة

ماما ماما يا كريمة

وصي عطينا طه نبينا

يوم القيامة يشفع لنا

على الباب

زين العابدين

اذكر يا قلبي مادام حبيت

اذكر يا قلبي مادام حبيت

سيدى على وآل البيت

لاموا على وقالوا حبيت

لاموا على وقالوا مجنون

وأنا عليل ولا فى جلون

والمجانين همه العقليين

والمقتلين همه المجانين

على الباب

سيندا الحسين

زين العابدين

ست يا طاهرة

ست يا طاهرة

الشيخ : فريد حجاج :

سيدى على وأحباب سيدى على

على بابك سيدى على

أنا المجرور

مجرور بذكر الجلاله

قالت الزكيسة :

أحدا كده

من حبنا نعتليه

ونسقيه كأس السم

وبعد المرار نحليه

يا راحد العهد أوع نقرط فيه

دا العهد غالى

دا العهد غالى

ومرسومة الجلاله فيه

نيت الذى بيخى وبيملك عامر

سيدى على

زين العابدين

زينهم يا زينهم

أنت اللتى زايهم

على الباب على الباب

زين العابدين

واقفين على الباب

يا ابن مولانا

سيد الشهداء

شهيد كربلاء

صابر صابر

صابر

على الوعد صابر يا أبو زين العابدين

فاطمة يا نبوية

فرغل يا فرغل

مجمع الأرواح

يا قمر الصعيد

يا سيدى جلال

يا بحر العلوم

الحب متى قوة

الحب من جوه

على يا على

دى محكمة باطينة

مدرسة وكلية

أصل الطريق محكمة

والحب ماله رد

على للباب يا زين الباب

الشوق الشوق الشوق

للحب الحب الحب

توعدنا نشاهد المختار

ويبنى ويبن العالمين خراب

اكتبها واسعدنا

يا زين الأحباب

على الباب أنا الباب

قلبي المتيم داب

مساكين على الأبواب

يقيموا الاعتاب

يا زين الأحباب

أبوك للاسم اختار

على اسم أسد جبار

على من على

على من على

زين زين زين

لو كانت آه آه تريح بس من حالي

لـ كلت أقول

آه

يا سيدي على

أنا عاشق ومرتاح

تؤمنني ليه يا خالي

خليك في حالك

وسيب الطيل في حاله

أنا اللي كنت ألوم على

اللي ابتلى

أصبحت في حالي

افتح لنا الأبواب

خلينا على حالنا

يا رب يا تواب

عاصي وكلّي ذنوب

افتح لنا الأبواب

خلينا على حالنا

الشوق الشوق الشوق

ليت الذي يبني ويبنيك عامر

ويبنى وبين المالمين خراب

ثم يذكر :

يا سيدي بيومي، فرغل، جلال، أبو حمصيه، عبد الرحيم

التقاري، أبو الحسن الشاذلي، أبو المعاطي، الليثي، نفيسة

العلوم...

على شط الحب

ظهر الهوى وح طب

انزل معايا

لا إله إلا الله

لا معبود سواه

في الحال تقينا

أنده علينا

في الحال تقينا

لا إله إلا الله

ثقيلة على الميزان

خفيفة على اللسان

قولها وتعالى

في الحال جونا

على باب سيدي على

موجوده على بابه

يتشفى أحبابه

الورد والياسمين

والفل والريحين

بحبك يا على

مشاق يا على

محاسيك يا على

يا بن مولانا

يا جد الأشراف

(استرها علينا يا رب) ٣ مرات

يا رب يا رب يا رب

يا رب يا رب يا رب

مقابلة مع الشيخ أحمد الجرن

أحمد سيد الجرن السن ٤٥ سنة

الموئل : إعلدية قديمة ١٩٦٨ متزوج وله ٥ أولاد

يعمل بالتجارة.

خدمة سيدى على زين العابدين جد كل نقي قائمة على
إطعام الطعام على نفقة الحاج سيد الجرن وأولاده ومريدين
سيدى على من أهل المي وخارجه.

وتقوم بالإشراف على حلقة الذكر كل أسبوع، للذكر
الصوفي بعيداً عن الدجل والشعوذة، وهي تختلف عن
الخدمات الأخرى في الخارج (خارج المسجد) والتي تقوم على
جمع الأموال بطرق شاذة وخاصة وتقيم حلقات ذكر تشبه
الزائر.

أحدنا حضرنا مشايخ قائمون على الزهد والعبادة وليس في
حياتهم إلا القرآن الكريم والطاعة والأخوة في سبيل الله.
والتصوف ليس شعارات، هو سلاح المؤمن بعيداً عن مقامات
الدنيا.

وليس للتصوف شيخ يلجأ إليه. إن التصوف من الله عز
وجل وهو يجمع شمل المسلمين في أبسط أحوالهم وليس له
دخل بالفقر والغنى، فالخدمات ما هي إلا إطعام الطعام
وشرب الشراب والإعداد للذكر، وفي مدخل المسجد يطعمون
التمبر بعد الذكر أو الملويات، فهي أبسط صور الروح
والرجدان.

هذه الخدمة تأسست ١٩٦٨ أيام المرحوم الشيخ إمام الجرن
ويعد الشيخ سيد الجرن ويعد أحمد الجرن وهم يقيمون على
المصاريف قدر استطاعتهم وأنا كنت في الجيش ١٩٧٣
وحاولت أن أخذ عهداً من الشيخ عبده البرهامي وهو شيخ
الطريقة البرهامية. فقال لي إنك من سيدى على زين
العابدين... أقوى سلاح للمسلم القرآن إنه يجمع شمل التقديم
والحديث، كل شيء موجود في القرآن والسنة المشرفة وليس
للإنسان أن يأخذ عهداً من أحد أو يعطى لأحد عهداً.

سيدى على زين العابدين كان يقوم الليل يصلى ويتعبد ما
يقرب من ألف ركعة وفي رواية أخرى ٤٠٠ ركعة فسمى زين
العابدين والزاهد والساجد وكان ياراً بوالدته لا يأكل معها
يخاف أن تسبقه يده إلى ما تشتهييه أمه، وكان صاحب أخلاق
رفيعة لا يسب من آذاه ويتسم ويضعك ويدعو له.

ونطالب الدولة بالعاية بالخدمات، لأن فيه ناس كبيرة
بتعمل خدمات منهم حسين الشافعي والشيخ الشراوى وغيرهم
ونطالبهم أيضاً بتقنية هذه الخدمات ونحن نحارب الأخطاء
ونحاول تجميع العائلات داخل المسجد في هذا الديوان ففي
الخارج شيء يشبه الأزيكية في أيام زمان ونطالب جهات
الأمن محاربة هذه الأشياء.

دور للجزائريين من أهل المي يظهر في المولد مع الطرق
الصوفية الذين يحضرون من كل قرى مصر.

بالنسبة لكرامات سيدى على، ترتبط بعطفه على الفقراء
والساكنين ففي يوم مائه وجد على جسمه علامات. فتمرقوا
فيما بعد أنه كان يقوم الليل ويحمل على كتفه ما يقرب من
إطعام ٥٠٠ أسرة ويقفل ذلك كل ليلة. وزيارة أهل البيت مع
صفاء القلب بنية صافية يجاب لها والشفاء بأمر الله. وأهل
البيت أرقى من جميع هذه الأشياء وهم في مصر، حماة مصر
وثررة موجودة مثل الأهرامات والبرج وللجوء إليهم أكثر فائدة
وأمن من اللجوء إلى أي مكان آخر.

رفض الشيخ محمد عاشور الحوار مع الباحث وهو الممثل
عن خدمة خارج المسجد بسبب ما نشرته بعض الجرائد عن
نصيبته للنشأ ولتأهاسها بأنها فساد ناتج عن الاختلاط. هذا ما
أكده سعيد أحمد العاملين في النوبة عصام الذى يعد الكفة
في خدمة محمد عاشور ورفض عصام ذكر اسمه وتحدث
معي عن الشيخ محمد عاشور وفك الأعمال ومساعدة الفقراء
وعلاج الأمراض وقد قابل الباحث بعض نساء فلاحات في
المنصرة خارج المسجد معهن امرأة مريضة دخلت حلقة الذكر
وأصبحت بحالة هيسرية: سراخ وبكاء...

وهذه الحالات تتكرر في الداخل والخارج.

* الشيخ عزت الجيزاوى صاحب مخبز ٤٧ سنة
متزوج ويعمل سمساراً للعقارات والشقق

طلب من الباحث أن يصلحه عهده، ونبيه بأن ليس له شأن
بالأحوال والكل أخوة وكل واحد له حال. ولا داعي للوم أى

ميتلى. فكل إنسان فى سوقه والذراوىش دول أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يخزنون.
واترك الأمر لله.

فالإنسان عليه إقامة الشريعة. أما أصحاب الحقيقة فلا داعى للخوض معهم. فهم أصحاب الكشوف والفتح. اللهم افتح لنا الأبواب - وهم عشاق آل البيت. ومنهم أشراف يهتمون إلى سلالة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وفى آخر حوارى معه قال لى ربحا ح يوقتلك لأنك لا تكذب وقتك إنك بتذكر وإن شاء الله ناجح.

تعرض الباحث إلى كثير من المشاجرات. وكاد يفنك به الشيخ محمد عاشور عندما وجد فى يده كاميرا. بالإضافة إلى الأسئلة حول جهاز التسجيل والبعض تصور الطالب من رجال الصحافة وآخرين ظنوا أنه من الأمن والبعض امتنع عن الحديث مع الطالب لأن هذه الأمور من الأسرار ويجب المحافظة عليها حتى لا يزيل الكشف أو الفتح إلا أن الباحث أصبح وجهها معروفا فى المكان، وهذا الأمر استغرق وقتاً وهو ما يقرب من ستة شهور.

المراجع :

- ١- أحمد أبو زيد : التراث الشعبى ترجمة الجغرافية ذاتية للتجمع، مجلة التراث الشعبى، بغداد، العدد الأول، شتاء ١٩٨٧، ص ١١٨، ١١٩.
- ٢- سليمان جميل : الإنشاء فى المصنوعة الصوفية وفقاً للطريقة الحامدية الشاذلية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٣٢.
- ٣- محمد مصموده عبدالله : المحاضرة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٨، ١٩.
- ٤- صفوت كمال : دراسة الإبداع الشعبى، مجلة الفنون الشعبى، القاهرة، العدد ١٥ أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٤، ص ٧.
- ٥- السابق نفسه، ص ٧.
- ٦- السابق نفسه، ص ٧.





مقطفان من رسم شمت الزجاج ،
للقدان الشعبي حمودة متولى (الشهير
بشرشر الوحيد) بمركز لمباية.
القاهرة - مقتنيات مجموعة المتحف
الأنثولوجى، الجمعية المترافيه
المصرية، القاهرة .



مكتبة الفنون الشعبية



وحدة تاريخ مصر

تأليف: محمد العزب موسى
عرض وتقديم: توفيق حنا

يعتبر هذا الكتاب «وحدة تاريخ مصر» - فيما أرى - من أهم وأخطر الكتب التي تؤكد وتؤيد قضية وحدة تاريخ مصر ... ولعل هذا الكتاب هو أهم هذه الكتب جميعاً .. من وجهة نظري .. وهذا هو الذي دعا الصديق الراحل أحمد رشدي صالح إلى الدعوة إلى إعادة نشر هذا الكتاب في مصر بعد أن نشرت طبعته الأولى في لبنان عام ١٩٧٢ كما يقرر الناشر على غلاف الكتاب.

يقول الناشر سمير أبو داؤود - المركز العربي للصحافة أهلاً - : «عندما ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في بيروت عام ١٩٧٢ كتب المرحوم رشدي صالح في يومياته بالأخبار يطالب بإعادة نشره فوراً في مصر، وقال رشدي صالح : «إن هذا الكتاب يدعو إلى إعادة النظر في التفسيرات الظالمة لتاريخ مصر، وأن تصويب هذه الأفكار الظالمة موقف يخدم فكرة إعادة كتابة التاريخ ...»

النيل، حيث تعلم الإنسان لأول مرة الزراعة والكتابة والتفكير، ووصل الإنسان المصري إلى قصة حضارية لاتذاتيتها قمة أخرى في التاريخ القديم.

يحدثنا المؤلف عن هذا الشعب المصري بتاريخه العماق: «وإذا افترقنا جدلاً - حالياً على الأقل - أن الشعب الذي يسكن مدن مصر وقراها في القرن العشرين هو امتداد على نحو ما للشعب الذي سكن هذه الديار دون انقطاع منذ فجر التاريخ لكان لنا أن نعتبر هذا الشعب معجزة حقيقية لم يجد الزمن

وهذا الكتاب ثمرة من ثمرات البحث عن الذات خلال مرحلة ما بين حربي ١٩٦٧ و ١٩٧٣ في وقت سادت فيه بليلة شديدة حول شخصية مصر وقوميتها وتاريخها. ويستهل المؤلف حديثه عن «القمنية والنهج، بهذه الافتتاحية وكأنها الصنديات الأولى في سيمفونية مصر التاريخية «مصر دائماً هي الفصل الأول في كتب التاريخ».

ويعد حديث سريع عن فترة ما قبل التاريخ ينتقل المؤلف إلى المسرح الأول للحضارة .. حضارة الإنسان .. إلى وادي

مظها، ولا نظير لها في سجل البشرية، فهو صاحب أقدم تاريخ حافظ يضرب في أعماق الزمن عدة آلاف من السنين قبل التاريخ المكتوب، ثم وكب سير الحضارة البشرية منذ فجرها الأول حتى العصر الحديث، ثم يصل المؤلف هذه الحقيقة في أسف حزين وفي سفرة أليمة ولكن - وهذه إحدى التناقضات الكبرى في مصر - ليس هناك شعب في العالم يجهل تاريخه كالشعب المصري، ثم يتساءل محمد العزب موسى، بعد أن يستعرض لنا مدى اهتمام كل البلاد الأخرى بتاريخها، وبكل ما يتصل بهذا التاريخ، وبعد أن يقرر عدم مبالاة الإنسان المصري - إساناً عادياً أو محققاً - بتاريخه يتساءل «هل يمكن أن يكون الشعب المصري رغم أنه صاحب أقدم تاريخ ليست له ذاكرة تاريخية؟» وتذكر هذا عبارة تجميد محفوظ في رواية «أولاد حارتنا»؛ ولكن آفة حارتنا النسيان.. ويحاول المؤلف أن يفسر لنا أسباب هذا الإهمال وعدم المبالاة «لعل هذه الظاهرة إحدى ترككات صبور الجهل والظلام والاستبداد، التي تخلصنا منها بالأسس القريب، ويدافع المؤلف عن ذاكرة الشعب المصري معتدلاً على هذا التراث الناعم من المأثورات الشعبية وهذه الألوان من الفنون الشعبية وهذه الحوادث والأمثال والألفاظ وغيرها مما يحتويه الفكر لتطور المصري : «ذاكره الشعب المصري ليست أضغف من ذاكرة غيره من الشعوب، وبالرغم من أنه شعب زراعي أساساً - والمجتمعات الزراعية تهتم بالطبيعة أساساً لا التاريخ - إلا أنه لا ينسى بسهولة، ولا تزال تعيش في وجدانه روايات وتكريرات قديمة لا حصر لها، يتناقلها شفاهة جيلاً بعد جيل، وإن نجد قرية مصرية ليست لها ذكريات تمتلئ بمناسبةاتها عاماً بعد عام، وإن مجرد بقاء الملاحم والسير والنقص الشعبية حيّة بين المصريين مئات السنين يرفع في حد ذاته أي ملحن عليهم بضغف الذاكرة، ويستأنف المؤلف دفاعه عن الشعب المصري، معبراً عن صدق إيمانه بهذا الشعب المجيد وعن عمق انتمائه إليه: «ليس صحيحاً أن الشعب المصري - أو أي شعب آخر - عاى خارج التاريخ، فالشعب دائماً هو صانع التاريخ، والحكام والفراد والحكام والبللاء لا يعملون في فراغ، بل هم يتصدرون حقاً أو باطلاً، عدلاً أو ظلماً، حركة الجماهير. والشعب المصري، بأبائه من ملايين الفلاحين والحرفيين والمثقفين في مختلف العصور، هو الذي شيد الأهرامات العظيمة التي استقرت فيها أجداد الفرعنة، وهو الذي أخرج بدائع الفن القديم التي لمستها الحكام لأنفسهم، وهو

الذي خاض الصروب وتحمل المحن وقاوم الزمن، ويقرر المؤلف أخيراً في جلاء ووضوح وحسم «أنه لم يكن أبداً خارج التاريخ، بل كان دائماً في معمة التاريخ».

ويحدثنا المؤلف الذي انتهت من كتابه عن «وحدة تاريخ مصر» في بداية المسجلينيات عن المولد العلمي للإحساس بالتاريخ وبالدراسات التاريخية لدى الشعب المصري: «نشاهد منذ نصف قرن على الأقل، أن مدى بداية النهضة الفكرية الحديثة بعد ثورة ١٩، اهتماماً كبيراً بالدراسات التاريخية وبالبحال الأثرية على السواء.. لقد ولدت لدى الشعب المصري حاسة الإحساس بالتاريخ».

ولكن المؤرخين انقسموا في دراسة تاريخ مصر إلى مدرستين رئيسيتين.. وأنا لا أجد مبرراً علمياً واضحاً لهذا الانقسام أو هذا الاختلاف.. يقول المؤلف: «هناك مدرستان رئيسيتان، إحداهما تؤكد فكرة استمرارية مصر، وتطرف أحياناً إلى حد الزعم بأن مصر الحديثة لا تزال فرعونية جوهراً، وأن كل ما طرأ عليها من تغييرات لم يمس سوى القشور. والثانية تؤكد فكرة تنوع مصر، وتطرف أحياناً إلى حد الزعم بأن مصر العربية الإسلامية، أو على الأقل مصر الحديثة مبنية الصلة بما قبلها، وليس هناك بالتالي إطار واحد للتاريخ المصري، وليست هناك علاقة ما بين المصريين الحديثين والمصريين القدامى، الذين هم مجرد أمة بائدة من الوثنيين، والمؤلف يقف موقف الحكم بين هاتين المدرستين ويحاول أن يفسر لنا أسباب هذا الخلاف أو هذا الاختلاف: «السبب الأول طول التاريخ المصري وتنوعه وتوزعه بين ثلاث أو أربع حضارات مستقلة هي الفرعونية والهليلية والبيزنطية والإسلامية بحيث أصبحت لا ترتبط في الظاهر وحدة واحدة». ولعل المؤلف لم يتذكر لنا مصر القبطية ووضع بدلاً منها مصر الهليلية والبيزنطية متمشياً مع وجهة النظر السائدة في كتابة تاريخ مصر وبخاصة وجهة النظر الأوروبية أو الأجنبية، وتأثر بعض المؤرخين المصريين بها.. ويستأنف المؤلف حديثه عن أسباب الخلاف بين المدرستين.. «والسبب الثاني أن للتاريخ المصري لم يدرس بعد دراسة تحليلية تشريحية تنظر إليه ككل، وتعالون أن تبحث في أغواره عن خيط عام يربط بين مراحل وأجزائه».

والمؤلف، في موضوعية علمية، يستللي من هذه الدراسات للجزيئية التي تهتم بمصر وأخذ هذه الكتب والدراسات:

٤ - تلك المحن التي تعرض لها المصريون في مختلف مراحل تاريخهم .

ولكنه يعود ويتماهل مرة أخرى، وكأنه يحاول أن ينفي وجود هذا الانقطاع النفسي رغم هذه الأسباب؛ «هل معنى ذلك أن ثمة انقطاعاً قطعياً في تاريخ مصر، وإست أقصد بالطبع التاريخ الرسمي للحكام ... ولكنني أقصد تاريخ الوجود الفعلي للشعب المصري في مجموعته، من هذه الزاوية سوف نجد أن تاريخ المصريين مستمر بلا انقطاع، بل إن كل مرحلة من هذا التاريخ بما فيها المرحلة الإسلامية العربية لها جذورها في المراحل السابقة ولها تأثيراتها في المراحل التالية» .

وهذا أحب أن أرجعه أنظار السوفوليين عن التربية والتعليم والثقافة إلى كتب التاريخ في المدارس وفي الجامعات وما تصويه من أخطاء تاريخية. وأكاد أقول إنها خطأيا .. لأنها تتصل بالكيان المصري .. فرداً ومجتمعاً .

ويقول المؤلف في نهاية مقدمته الشاملة: «عندما نتجاوز مرحلة الظلام المعنوي إلى مطلع العصر الحديث في القرن التاسع عشر، يبدأ المصريون في تلمس تاريخهم والشعور بقرميتهم، وهذه من أكبر علامات البصيرة، بفضل النظر عن الصراع بين الاتهامات الثلاثة التي تكاذعهم، ولأنزال حتى الآن - إلى حد ما - وهي الانتهاء الإسلامي والاتجاه الفرعوني والانتهاء العربي» .

ويؤكد لنا المؤلف هذه الحقيقة التاريخية التي يقوم عليها بناء هذا الكتاب : «ومن المهم أن نؤكد منذ البداية أن النظرة إلى الماضي ليست معناها الرجعة أو الارتداد، ولا تتعارض مع الاهتمام بالماضى والمستقبل، بل إن لم شمل تاريخنا والإحساس به يشعرونا بمعقنا للتاريخ وأصالتها المضارية . وكأن المؤلف يريد أن ينفي وجود تمارض بين الأسئلة والمعاصرة ..

وبعد ذلك ننقل مع المؤلف إلى هذه الرحلة التاريخية الأسطورية من الآن حتى بداية تاريخنا المصري تحت هذا الطران «نظرة في أعماق التاريخ، ويقول في مستهل هذه الرحلة في الزمان: «إن نظرة في أعماق التاريخ المصري تكفي لأن تصيب المرء بالدوار .. لنأخذ مثلاً وحدة الألف عام، ونحاول أن نغرقل بها في أعماق الماضي المصري السحيق ..

في المحطة الأولى - أي منذ ألف عام - سوف نشهد البدايات المبكرة لنشأة المجتمعات الغربية الحديثة، حين كانت

١ - تكوين مصر، إسمه شقيق غريال .

٢ - استبداد مصري، إسمه إسمين فرزي .

٣ - شخصية مصر، إسمه إسمال حمدان .

٤ - مصر ورسالتها، إسمه إسمين مؤنس .

٥ - دور مصر الحضاري، إسمه إسمال شبل .

٦ - في أصول المسألة المصرية، إسمه إسمين وحيدة .

وينقل المؤلف بعد ذلك إلى السبب الثالث:

«السبب الثالث هو تصور وجود تمارض بين القومية والتاريخ، ويقول أخيراً إن «التاريخ المصري دوحه هائلة متصاكة الطبقات، تصرب بجذورها في أعماق الزمن، وهذه الكلمات يؤكد المؤلف وحدة تاريخ مصر .. وهو الطران الذي اختاره لكتابه .. ويوضح لنا المؤلف موقفه ووجهة نظره لتاريخ مصر وللشخصية المصرية .. لقد أخذت تتطور النظرة السليمة للتاريخ المصري وللشخصية المصرية .. إنها نظرة لا تبتز الماضي ولا تعتبره في نفس الوقت عبئاً على الحاضر، أو قيلاً جامداً عليه، إنها تركز على الحاضر، ولكنها تسمح للماضي، وتبحث فيه عن جذور الحاضر والمستقبل .. إنها صيغة خلاصتها وحدة واستمرارية التاريخ المصري، مع الإقرار بعدم جموده أو ركوده» .

ويقول محمد العزب موسى محدداً هدفه وغايته من تأليف هذا الكتاب : «وهذا الكتاب محاولة للبحث عن خيط عام يربط مراحل التاريخ المصري، ويبرهن على أنه تاريخ شعب واحد لا شعب متعددة» .

ولكن لماذا هذا الانقطاع النفسي بين المصريين وتاريخهم؟ يحاول المؤرخ المصري أن يجد الإجابة على هذا السؤال أو هذا التساؤل: «يرجع هذا الانقطاع النفسي إلى أربعة أسباب رئيسية هي :

١ - الصراع بين المسيحية والوثنية في العصر القبطي وما أدى إليه من قسم وجدان المصريين الأقباط عن تاريخ أجدادهم المباشرين .

٢ - موجة العالمية التي شارك فيها المصريون خلال ثلاث حقبة متوالية وهي الهلالية والمسيحية والإسلامية .

٣ - تصريب مصر ودخولها نهائياً في حوزة العروبة والإسلام مما أعطاهم مقومات جديدة من لغة وعقيدة ولتنام قومي وحضاري .

اليويوت المالكة في غرب أوروبا تجاهد لتثبيت أقدامها في عصر هومنة الكنيسة والإقطاع، وكانت القبائل السلافية والقوطية الشرقية تحط رحالها في الأراضي الشاسعة بشرق أوروبا وهي لم تزل في مرحلة البداوة الأولى، ولم تكن الحروب الصليبية قد بدأت بعد .. في هذه المرحلة حين كانت أوروبا كلها تخفي في ظلام العصور الوسطى المبكرة، كانت مصر واحدة من أكبر مراكز الإشعاع في الحضارة الإسلامية وكانت تضع البذات الأولى في عاصمتها الحديثة - القاهرة - التي شيدها المعز لدين الله الفاطمي.

وفي الصفحة الثانية - أي منذ ألفي عام - نشهد ذروة الإمبراطورية الرومانية حين كان السلام الروماني يفرض على السنة الرماح .. وسوف يجعل المسيح صليب الآلهة في طريق الجلجلة، وسيرفع أنصاره على أعراد الصليان أو يلقون بين مخالب الوحوش، وكانت مصر حينئذ تدخل لتوها في حكم روما، بعد أن دالت كدولة كبرى في عهد البطلمسة، ولكن عاصمتها الإسكندرية كانت - كمدارتها الشهيرة - لا تزال تشع النور في حوض البحر المتوسط.

وفي الصفحة الثالثة - أي في بداية الألف الأولى قبل الميلاد - لم تكن حضارة الإغريق - وهي الأساس الرسمي للحضارة الغربية والعالمية المعاصرة - قد بدأت بعد، فلا يزال أمامنا قرنان على ظهور هوميروس وخمسة قرون على ظهور هيرودوت ومفكرى عصر بركليز ... وكانت مصر واحدة من أعظم دول العصر وأكثرها ثراء.

وفي الصفحة الرابعة - أي في الألف الثاني قبل الميلاد - نرى الحضارة السامية العريقة في بدايتها الأولى ... إبراهيم أبو الأنبياء يخرج من بلده أور في جولة بالمنطقة تنتهي بزيارة مصر لمحاولة كهنتها في شئون العقيدة، وكانت مصر قد خرجت من قرون الظلام التي تلت انهيار الدولة القديمة، واستعادت مجدها في عهد الدولة الوسطى التي وأصفت سيرة الأجداد العظام، وشيدت قصر أبته وأقامت الخزائن والسدود على النيل.

وفي الصفحة الخامسة - أي في الألف الثالث قبل الميلاد - لم تكن ثمة حضارة أخرى إلى جانب حضارة الدولة القديمة في مصر سوى حضارة السومريين في بلاد الرافدين ويضن المراكز الفينيقية المنتشرة ... وكانت مصر في ذلك الوقت قد انتهت منذ قرنين أو ثلاثة قرون من تحقيق وحدتها الجغرافية والسياسية على يد ميناء (حوالي ٣٢٠٠ ق.م)، واخترعت

الكتابة والعصا لتدخل البشرية مرحلة التاريخ المكتوب، وسوف ذراها عما قريب تشرع في إقامة تلك المعجزات الإنشائية الهندسية الجبارة العمدة بالأهرام.

وفي الصفحة السادسة - أي في الألف الرابع قبل الميلاد - حين كانت البشرية ترسف في قيود العصر الحجري - كانت مراكز المدنية والحضارة منتشرة في كل أنحاء الوادي، وكان كهنة رع ويتاح يرسمون أسس المعارف والعقائد، وكان كهنة «أرن»، قد انتهوا منذ ثلاثة قرون من ملاحظة دورتي الشمس والشمس اليمانية (سيروس)، ووضعوا نظام التقويم الشمسي، الذي لا تزال البشرية تسير عليه بتعديلات طفيفة.

وفي الصفحة السابعة، وكذلك في الصفحة الثامنة - أي منذ خمسة أو ستة آلاف سنة قبل الميلاد - حين كان العصر الجليدي يغشى أوروبا، وكانت أفضل حالات الإنسان حضارة الصيد والتنقل الجماعي، كانت مصر بصمرائها الحالية جنة فيحاء، تتخللها حقاً الوحوش والمستنقعات، ولكن يجد الإنسان المصري، رغم ذلك، مجالاً للزراعة والاستقرار، وفيها عرف، لأول مرة، كيف يقاوم الطبيعة ويوقد النار ويزرع الحبوب ويستأنس الحيوان، ويصلح الأسلحة، ويقرأ صفحة السماء.

بعد الحديث عن بعض الشعوب القديمة بالمقارنة بتاريخ الشعب المصري يسجل لنا محمد العزب موسى هذه الحقائق التي استخلصها من هذه المقارنات:

١ - الأولى: إن الحضارة المصرية هي أقدم الحضارات جميعاً، ولا تكاد تنافسها عراقة سوى الحضارة السومرية.

٢ - والثانية: إن الحضارة المصرية لم تكن الأقدم فحسب، بل الأكثر امتداداً من الناحية الزمنية.

٣ - والثالثة: إن معظم الكائنات البشرية القديمة لم تثبت أن ثلاثت وذابت في أقوام وكائنات بشرية أخرى، أما مصر فقد احتفظت إلى حد كبير بكيانها البشري الخاص رغم التغيرات التي طرأت على شعبها من شتى النواحي الحضارية والفنية والدينية، ولكنه ظل في جوهره ولا سيما من الناحية الجنسية الشعب القديم نفسه الذي أنشأ تلك الحضارة المذهلة على ضفاف النيل منذ آلاف السنين.

ثم يغتم رحلته في أعماق الماضي .. تلك الرحلة التي تصيب القارئ بالدوار .. حقاً، بإدبائه عن التقويم المصري: «يعتقد كثير من المؤرخين النفاة أن التقويم الشمسي المصري قد وضع قرابة عام ٤٢٤١ ق.م، أي منذ أكثر من ٦٢٠٠ عام، أي أن تاريخ مصر الحضارى يبلغ ٦٢ (اثنين وستين) قرناً

... ونحن إذا طبقنا هذا التقويم بلا انقطاع على التاريخ المصرى جاز لنا أن نقول إن ميذا وحد القطريون عام ١٠٤١ بالتقويم المصرى، وإن خوفربى للهزم الأكبر فى عام ١٤٦١، وإن الدولة الوسطى بدأت حوالى عام ٢٢٤١، وإن الدولة الحديثة قامت عام ٢٦٨٥، وإن الفتح الفارسى حدث عام ٣٧١٥، وفتح الإسكندر عام ٣٩٠٩، والدفن تحت سيطرة روما عام ٤٢١١، والفتح العربى كان فى عام ٤٨٨١ (٦٤٠م)، وكان بقاء القاهرة فى عام ٥٢١٠، والغزو العثمانى فى عام ٥٧٥٨، حملة نابليون فى عام ٦٠٣٩ وثورة ١٩ عام ٦٦٠، وثورة يوليو فى عام ٦٦٩٣، نكون نحن الآن فى عام ٦٢٢٢ بالتقويم المصرى المستمر الذى يصادف ١٩٨٠ بالتقويم الميلادى (وقت صدور الطبعة الثانية من هذا الكتاب . ت. ح.)

ولنحس الآن بالتقويم المصرى فى عام ٦٢٤٠ (لذى يقابل ١٩٩٨م).

ولعل أهم ما جاء فى هذا الكتاب، والذى دفعنى إلى تقديمه فى مجلة «الفنون الشعبية» هو أن الفولكلور المصرى هو الخيط الذى يربط كل مراحل التاريخ فى وحدة واحدة .. وهذا حق .. يقول المؤلف : «هذه الهوات المسحوقة التى تعرض مجرى التاريخ المصرى وما أدت إليه من انقطاعات نفسية لدى أبناء كل حقبة إزاء العقبة السابقة تثير مشكلة صعبة أمام القارئ برحلة التاريخ ... غير أن المدقق فى تاريخ مصر لا يستطيع أن يقول رغم كل أسباب الانقطاع التاريخى والنفسى، ورغم تعثر المضاربات وتوالى العصور، بأن تاريخ مصر يتكون من مراحل منفصلة لا تربط بينها وشائج ما، بل إنه لخطأ علمى كبير الزعم بعدم وجود صلة بين مصر الفرعونية ومصر الهلنستية ومصر الإسلامية ومصر الحديثة (لأن المؤلف يقصد بمصر الهلنستية مصر النبطية . ت. ح.) ... إن ما يصلح بمثابة خيط عام للتاريخ المصرى ليست الاستمرارية الجسدية بالتحديد، وإنما استمرارية الحياة المصرية ذاتها القائمة على مقومات مصر الدائمة كالاستقرار والزراعة والإنتاج الدائب. إنه نهر الحياة المصرية الذى لا يتوقف عن الجريان كنه النيل ... هاهم المصريون رغم كل ما حدث لهم، ومن حولهم، يشقون الأرض، ويبذرون الحب، ويحصدون الثمار، عاماً بعد عام، لم يتوقفوا عن ذلك سنة واحدة منذ سبعة آلاف سنة .

ويخلص المؤلف إلى الحديث عن هذا الخيط العام وهو «رواسب الفولكلور» يقول : «إن ثمة وسيلة بسيطة للغاية يمكن أن نتحقق بواسطتها ما إذا كان خيط استمرارية مصر لا يزال

متصلاً أم أنه انقطع نهائياً ... هذه الوسيلة هى البحث عما إذا كانت ثمة رواسب فولكلورية مازالت مختلفة من العصور القديمة فى العصر الحاضر، وللقصود بالرواسب الفولكلورية معناها الواسع الذى يشمل العادات والتقاليد والمعتقدات والمفردات اللغوية والقصص والأساطير، أو بمعنى آخر كل ما تحيه الذاكرة الشعبية من معارف ومعلومات ورواسب تمت إلى الماضى ... لقد لاحظ كثير من الباحثين والكتّاب أوجه التشابه القوي بين كثير من ملامح الحياة المصرية المعاصرة ومثلاتها فى الماضى (يذكر المؤلف فى الهامش مراجعته هنا: - محرم كمال : «آثار حضارة الفراعنة فى حياتنا الحالية» .

- ولهم نظير : «العادات المصرية بين الأمس واليوم» .

- أحمد رشدى صالح : «الأدب الشعبي» .

- د. أحمد عبد الحميد يوسف : مقال بالأهرام فى ٢٨/٨/١٩٦٩ .

- بلا كمان (بالإنجليزية عن : فلاحى السعيد) .

ويحدثنا المؤلف عن ملامح وسمات الريف المصرى :

« ... وأول ما يلاحظ أن السمات العامة للريف المصرى المعاصر تكاد أن تطابق شامداً سمات الريف المصرى القديم من حيث تخطيط القرية وشكل المنازل وطريقة الحياة اليومية، والأدوات المستعملة فى البيت وفى الحقل، وأسلوب الزراعة.....، لكل هذا مما تذكره المؤلف دعوت منذ أربعين عام إلى دراسة القرية المصرية، وذلك لأن دراسة السمات الحضارية والفولكلورية للقرية المصرية تؤدى إلى معرفة سمات وملامح وخصائص الشخصية المصرية، كما تؤكد وحدة تاريخ مصر واستمرارية الحياة فيها فى الزمان مثل استمرارية سيرة نهر النيل جغرافياً، فى المكان .

يقول محرم كمال: « ... ونحن إذا سرنا على جسور القرى نرى صولفاً من الرجال وإناشيداً والدواب وهى تسير فى الأفق البعيد، فتعيد إلى ذاكرتنا مناظر الصقوف الطويلة المشابهة المرسومة على جدران المعابد والآثار ..» .

ويعد حديث طويل عن بيوت القرية قديماً وحديثاً وعن أدوات الفلاح المصرى قديماً وحديثاً وعن العادات والتقاليد الريفية قديماً وحديثاً يقول المؤلف: «ليست هذه العادات والتقاليد تعسب هى ما تبقى من مخلفات مصر القديمة بل تجد إلى جانبها مجموعة ضخمة من الأنماط المصرية القديمة

الاستمرار كما تصدق على مصر، فإن مصر التي ولدت منذ خمسة آلاف سنة لازالت هي بعينها اليوم لم يتغير فيها الدين على طول هذه الأحقاب إلا مرتين، ولم تتغير اللغة إلا مرتين، أيضاً،.

ويقول محمد العزب موسى: «... ويفسر الدكتور جمال حمدان مذهب هذه الاستمرارية بسيطرة ظروف طليعية معينة على حياة مصر في مختلف العصور، فهذه الظروف ترسم خطط إدارة البلاد واستغلال مواردها على نحو واحد تقريباً، ولذلك فإن أعمال أي من الفراعنة أو السلاطين أو الحكام تتكرر فيما عدا الأسماء والتواريخ، ونمط الحياة والزراعة تمثل وحدة الحياة على صنفاء النيل (جمال حمدان: «شخصية مصر») .. ويقول المؤلف أيضاً مستأنساً بأراء جمال حمدان في كتابه العظيم الضخم عن شخصية مصر (أربعة مجلدات كبيرة): «ويحيز الدكتور جمال حمدان ظاهرة الاستمرارية الجسدية واللباتية للمبني الجسدي في مصر إلى قدرة مصر الفارقة على تصوير الواردين إليها، ويشرح قوة التمسير هذه قائلاً «في مواجهة الغزو الخارجي كانت مصر تمارس الغزو من الداخل»، ثم يقول المؤلف: «فكرة التمسير البيولوجي تحدث عنها كتاب كثيرون من قبل ومنهم الدكتور محمد حسين هيكل في مقدمة كتابه «تراجم مصرية وغربية».

ويفسر لنا المؤلف هذه الاستمرارية الجنسية: «المقصود بالتحديد عند الحديث عن الاستمرارية الجنسية وجود انتماء مباشر بين غالبية المصريين المحدثين وبين أجدادهم القدامى الذين أقاموا صرح الحضارة الفرعونية على صنفاء النيل».

ثم يحدثنا المؤلف في حماس صادق عن هذا الإنسان المصري العبقري الذي قام بأول ثورة في هذا العالم وهي الثورة الزراعية .. وهو الفلاح المصري : « لعب الفلاح المصري دوراً أساسياً في قصة الحضارة المصرية، إنه يعتبر في الحقيقة خالق الحضارة الأول، ويدين أن يسجل له هذا الدور بالعرفان والتقدير، بالرغم مما وصلت إليه حالته اليوم من تدهور وتخلّف، حتى أصبح - للأسف - من أكثر العناصر البشريّة تخلفاً في العالم .. فالمحضارة المصرية القديمة كانت حضارة زراعية عناصرها الأرض والنيل والمناخ، ولكن الإنسان هو الذي مزج بين هذه العناصر بحيث يمكن اعتباره هو نفسه بعداً رابعاً في هذا الثالوث الحضاري، بل هو في الواقع أكثر العناصر إيجابية، ويستأنف المؤلف حديثه عن دور الفلاح المصري الإيجابي الخلاق: «إن ذلك التمسير

لا تزال تنطق كما هي في نفس استخداماتها أحياناً وتحريف تشكيل أحياناً أخرى لتدل بدورها على وجود استمرارية واضحة في حياة المصريين ... ومن هذه الألفاظ مجموعة من أسماء الأشخاص لا تستخدم فقط بطريقة واعية يفرض إحياء القديم كرمسيس ومينا وتحتس وأحمس ورأس، وإنما تستخدم بطريقة غير واعية وعلى نحو مستمر رغم نسيان معناها الأصلي ومن هذه الأسماء بلنوب (عين الإله أنوبيس) وباهور (عين الإله حورس) وتاييس (خاتمة إيزيس) وبأخوم (عين تمشال الإله) ويشاي (عبد الله) وآدم (آتوم) وماري (مري أي المحبوبة) وساوريس (من ساور أي الرجل العظيم) ... ومنها كذلك أسماء الشهور القبطية، ومنها طائفة كبيرة جداً من أسماء المدن والقرى مثل طرة، بسبون، سهرجت، شطرنف، دفرة، طرخ، شبرا، قوص شبراخيت، شبرامنت، مطاي طهطا، قوص، كوم أمبو، إسنا ... ومن أسماء الأماكن المحرفة قليلاً مثل حلوان (أرن أي المدينة التي تلو أون وهي عين شمس) والفرما (بر. ماعت أي معبد الإلهة «ماعت» ربة العدل والفضيلة) ودمهور (دمي . ن. هوراي مدينة الإله «حور» ويليوس (بر . بيس أي معبد الإله بس إله المرح والسرور) والغوم (بي. يوم أي الأرض المغورة بالسام) والمنا (منا آر الفناء) وأسيوط (سيوط ومعناه الحارس) وإخميم (خم. مين أي مدينة الإله مين) وقفت (جبتو بالهيوغرافية ومنها اسم القبط واسم مصر باللغات الأجنبية)، ثم يذكر المؤلف المؤمن عميق الإيمان بوحدة مصر وتاريخها تعبيرات كثيرة لا تزال نستخدمها في حياتنا اليومية وليس لها أصل عربي، وإنما أصلها قبطي أو فرعوني؛ ولكنها لا تزال قوية وموحية في اللغة العامية الدارجة، لتدل بدورها على الاستمرارية في حياة المصريين، ومن هذه التعبيرات كلمة دميرة ومعناها فيضان النيل، ويبيع وأصلها بويو وهو عفريت يخيف الأطفال، ومم وهي موم أي طعام، وإمبو ومعناها شراب، وتاتا ومعناها أمش ومعها اسم نفريتي (الجميلة تهادي أو تتمخطر) وعنديل وهو القوى من الكلمة الفرعونية انتوري، ويشطف أي يغسل ملابس، وشأنش من شأنش أي سطح أو أعضاء، وأمان وأمين هما تحريف آمون، ورخ أي نزل للسطر أو الماء، وياما من أما بمعنى كثير (ومن هنا جاءت افتتاحية الجريدة الشعبية «كان ياما كان، ت. ح. و. ليلي ياعيني أي افرحي ياعيني».

ويؤكد حقيقة وحدة تاريخ مصر الدكتور حسين مؤنس: «ولعل بلدًا من بلدان الأرض لا تصدق على حضارته صفة

الطويل القديم بالحضارة هو الذى يمكن الفلاح المصرى من الصمود لموادى الزمن والاحتفاظ بكيانه وتراثه الفولكلورى وخصائصه النفسية والجسدية، ورغم كل عوامل التدهور التى جرعها حتى الضمالة، وكان هذا الصمود من جانب الفلاح المصرى فى أسوأ الظروف هو سر بقاء مصر رغم ما أصابها من منمن.

ويختتم حديثه عن هذا الفلاح المصرى العظيم بهذه الحقيقة: «هذه الرواسب الحضارية التى يجمع بها إنفلاخون المصريون تجعل لديهم استمداً ثقافياً عالياً، وما بلغت النظر أن معظم علمائنا ومفكرينا وفنانينا نشأوا فى الريف أو ينتمون إلى أصول ريفية مباشرة، ومعنى ذلك أن أبناء الفلاحين إذا كفلت لهم فرصة للتعليم يمكن أن يبرزوا أبناء المدن فى القدرة على التحصيل والإبداع».

وعن تعريب مصر وعن الذور البناء الذى قام به الحكام العرب الأوائل - وبخاصة عمرو بن العاص - فى احترام وتقدير شخصية مصر عند فتحها، يقول المؤلف: «يقول الراسمى وعاشور: «كانت مصر عندما فتحها العرب من البلاد ذات الماضى الحريق والتاريخ الأصيل والحضارة الشامخة التى لمس العرب صورة واضحة لها فى كل ركن من أركان البلاد، وما كاد يتم الفتح العربى لمصر حتى أدرك العرب أنهم أمام شعب أصيل جدير بالاحترام والتقدير، فتعهدوا بالذور الحضارية التى صادفوها فى مصر بالرعاية والحماية بمد أن اعتراها الذبول فى أواخر العصر الرومانى ... واعتبر العرب أن مصر فتحت صلحاً ليس علة ولذا لم يقتصبوا الأرض من أصحابها بل أبقوها فى أيدي أبنائها الأصليين نظير تأدية ما عليها من خراج حسب جودتها وما تدره من محصول ...» ثم يعود المؤلف مؤكداً قضية الترتيبية وهى استمرار التاريخ المصرى ووحدة .. يقول: «يمكننا أن نلمس استمرار الشخصية المصرية فى المصر الإسلامى فيما ساهمت به فى الجوانب الروحية والثقافية والفنية فى حضارة العصر، فهذه المساهمات دليل على شخصية مصر المتفتحة، وعلى الرواسب الحضارية لدى المصريين، فلو لم تكن روح مصر الأصلية مستمرة تحت السطح لما أمكن لمصر والمصريين القيام بهذا الذور الإيجابى فى الحضارة الإسلامية».

ثم يسجل المؤلف هذه المتيقة الخلافة التى تثير الكثير من الجدل والفتاك: «يؤكد كثير من المؤرخين أن مصر هى التى أوجحت بنظام للتصريف فى الإسلام ويورد المؤلف هذا رأى

أ.ج. اربوى: «إن تأثر العرب المسلمين بالهبة المصرية المزدهرة فى الصحراء الغربية وسبناه أمر مؤكد، وإن لم يكن هناك سبيل إلى إثباته على وجه اليقين»، ثم يقول المؤلف: «ومن أوائل الصروفية المسلمين العظيم ذو اللون المصرى (ت: ٨٦٠م) الإخميمية الذى الأصل، ويؤثر عده شى ذو دلالة هو أنه كان قادراً على قراءة وفهم النقوش الفرعونية، مما يدل على أنه كان لا يزال على علاقة بالذرات المصرية القديم ...» وقيل إنه وضع مؤلفات فى للكيمياء، وهى، كما هو معروف، علم مصرى قديم، ثم يقول المؤلف: «وليس عجباً أن تزدهر فى مصر - وهى أرض الروحانيات العريقة - الطرق الصوفية الإسلامية وأن تصامم بعديد من الصوفيين البارزين أمثال عمر بن الفارض الشاعر الصوفى المصرى الكبير (١٠٨١ - ١١٣٤م)، والإمام البوصيرى (١٢١٣م) صاحب قصيدة البردة، أشهر المادح النبوية، وعطاء الله الشاذلى مؤسس الطريقة الشاذلية، وابن الفناء الشاعر الصوفى المصرى، والمؤلف الصوفى الكبير الشعرانى الذى ولد بالفساط عام ١٤٩٢م».

وفى حديثه عن العصر المصحى يذكر هذا الذور الإيجابى الذى قامت به الهبة المصرية ضد روما وبيزنطة، وكان أسلوب المصريون فى مقاومة حكامهم من الرومان والبيزنطيين سواء فى العهد الرئى أو العهد السيسى هو المقاومة السلمية التى أخذت شكل الهبة الفردية والجماعية.

ويقول عن الشعب المصرى: «من أكبر معجزات الشعب المصرى - وربما أكبر معجزاته على الإطلاق - أنه واصل الحياة والاستمرار بعد انهيار حضارته القديمة التى عاش فى ظلها ثلاثة آلاف عام من التاريخ المكتوب وعدة آلاف أخرى ضاربة فى أعشاه ما قبل التاريخ، ويحدثنا محمد العرب موسى أخيراً عن مصر والأبعاد الثلاثة، ويحدثنا حديثه محدداً هذه الأبعاد الثلاثة: «تنازعت مصر فى تاريخها الحديث ثلاثة أبعاد هى: البعد الإسلامى والبعد الوطنى والبعد القومى العربى (المؤلف يتحدث هنا عن أواخر السبعينيات وأوائل السبعينيات - ت.ح.) .. وهذه الأبعاد تعد انعكاساً طبيعياً لشعور المصريين بحقيقتهم المركبة من مزيج من المشاعر الإسلامية والإقليمية والعربية ... والمؤكد أن المنازعات التى قامت بين هذه الأبعاد الثلاثة، ووصلت إلى حد إنكار كل منها للأخرى إنكاراً تاماً، إنما تعبر عن عدم نضج كاف، ومن طبيعة الأفكار غير الناضجة أنها تميل للعصب لذاتها وإنكار غيرها ... إن هذه الأبعاد الثلاثة

ترى .. متى يتحقق هذا الحلم الكبير .. هل يمكن أن نرى ذلك اليوم الذى تتحقق فيه وحدة عربية مثلما تحقق حلم الوحدة الأوروبية؟.

هذا الكتاب الجاد والمهم ينبغي أن يعاد طبعه فى طبعة شعبية تكون فى متناول كل مصرى وكل مصرية وينبغي أن يكون فى كل مكتبة مدرسية حتى يمكن لكل تلميذ وتلميذة وكل طالب وطالبة مطالعته وفهمه واستيعاب كل الحقائق وكل النتائج ومناقشتها .. وأن تبنى بتقديره الإذاعات المصرية لأنه يقدم هذه الحقيقة التى تؤكد وحدة تاريخ مصر، وتؤكد استمرارية الحياة المصرية بدون انقطاع.

انعكاس لحقيقة واحدة، وذلك فهى متكاملة وليست متناقضة، ... وبعد الحديث عن التيار الإسلامى والتيار الفرعونى والتيار العربى ينتهى إلى الحديث عن الوحدة العربية .. هذا الحلم الكبير: «الوحدة العربية لا يمكن أن تعلى إغفال الخصائص الإقليمية للشعوب، وهى ليست عصا سحرية تزيل بلمسة واحدة كل الفروق والاختلافات والسمات النفسية والتاريخية والثقافية بين أفراد الأمة العربية ... والهدف من الوحدة - يقول محمد العزب مرسى - بل معناها بالتحديد - ليس خلق شعب جديد متمائل فى كل شيء وإنما إقامة كيان وحدود للشعوب العربية ينسق جهودها السياسية والاقتصادية والدفاعية والثقافية، ويكفل قواها بما يعود عليها بالنفع المشترك ويدرك منها الخطر المشترك» .



مقتطف رسم على الورق بالألوان -
والحبر الأسود، معد للتنفيذ كرسـم
تحت الزجاج - (واللوحة باللهاتية).
المحفظة محفوظة بالمتحف
الإثنولوجى، بالجمعية الجغرافية
المصرية بالقاهرة). الرسم من عمل
الفنان الشعبى حمودة متولى (الشهير
بشرشر الوحيد) بمركز امباية،
القاهرة الكبرى. محفوظ بالمتحف
الزراعى بالقاهرة.

الموت دعوة للحياة

قراءة في كتاب
«كلّ يبكى على ماله»

تأليف : أحمد على مرسى

عرض : محمد سيد محمد

الثياب السوداء، الأغاني الحزينة، الصرخات الحادة، هذه بعض الطقوس الجنائزية المصاحبة للموت، ذلك الحدث الملعن المشكل الذي يبعث في القلب الرهبة والخوف، فلقد شغلت مشكلة الحياة والموت جانبًا غير قليل من تفكير الفلاسفة والمفكرين، فصدرت تأملات ميتافيزيقية وآراء فلسفية ودينية عالجت الموت مرة بوصفه نقیضًا للحياة، ومرة أخرى بوصفه عدمًا لها. وما نحن أولاء نلقى بأنفسنا في قلب التجربة «تجربة الموت»، عبر دراسة الدكتور أحمد مرسى الجريئة عن العديد/ البكائيات في إحدى قرى مصر، لتضعنا للوهلة الأولى في مواجهة الموت لا عن طريق وضعه في مواجهة الحياة، وإنما عبر فعل التعانق، والاستزاج، والتداخل، حيث يعانق الموت الحياة فيمنحها معنى يقانها واستمراريتها، عن طريق معايشته. ولعل التعانق هنا لا يتأتى إلا بالولوج في عوالم الموت من طقوس وعادات وبكائيات، فنحن نجرب الموت في موت الآخرين، وتلك هي الحقيقة التي أشارت إليها الدراسة، فموت إنسان ما لا يعنى موت كيان مادي فحسب وإنما يعنى موت شبكة هائلة من العلاقات الاجتماعية والإنسانية التي تموت مع هذا الإنسان، وعلى هذا لا بد أن يفهم الموت على أنه تقطيع هذا النسيج من العلاقات بين الأشخاص. وعن هذا الطريق يصبح الموت مهما للتجربة؛ فالذي نجربه أو نمارسه على أنه الموت ليس هو مجرد موت الآخر، ولكن التمزق المفاجئ لهذا النسيج العلائقي.

ليس سلبياً على الإطلاق، وإنما يلقى بك في أحضان تجربة الموت ليهبك الحياة، يلقى بك في بحر الحرمان والفقد ليفجر أنهاراً من التواصل والتناغم مع الآخرين. للموت إذن هذا الأثر المباشر في التكيف بما في الحياة من ارتباطات متشابكة بنى وبين الآخر، الذى - كما تؤكد الدراسة - أتقارب معه بوصفنا

وهكذا. منذ اللحظات الأولى - لا لتوقف هذه الدراسة عن إدماشنا وزلزلة ما استقر في أذهاننا من أفكار وتصورات، إنها تدفعنا دفعا تجاه الموت، وهذا الإحساس الغريب يمكنك أن تشعر به وأنت تقرأ هذه الدراسة؛ فمع كل كلمة وكل التفاتة تجد الموت بارزاً أمامك يحيط بك. وبالمقارنة أن فعل الذبح هنا

الساعات التي تعقب الوفاة، سواء من جانب قريبات المتوفى أم من جانب القادحات للعرء، ثم يخرطن بعد ذلك فى البكاء والعديد على الفقيء.

يصفى العءىء - البكائيات - باعتبارها نوعاً من الأغانى الشعبية التى تؤءى عادة فى مناسبات الموت..... وأهم الخصائص المميزة لهذه الأغانى، أءاؤها بواسطة النساء، وغلبة الحزن والأسى والنفج على الأداء والتعبير، حيث تقوم النساء المعنات بالعبء الأكبر فى أداء العءىء، ويقمن بالمعافى على تقاليد هذه البكائيات والرفاء بالطوقى المرتبطة بالموت. وتشير الدراسة إلى أنه لوحن فى قرية الخاءمية أنه مع عملية التحديث والتعن السرى الذى يحدث الآن فإن معظم النساء الصغورات المن لا يعرفن العءىء معرفة وثيقة .

وتشير الدراسة إلى ملاحظة مهمة هى أن زوجات المتوفىين وبنااتهم وأمهاتهم، وهن الأكثر تأثراً بالوفاة والأعمق حزناً، أقل مشاركة فى أداء البكائيات من غيرهن من النساء، حيث يقوم أداء العءىء فى الغالب على نساء لم يستثنىء حادث الموت بشكل مباشر، وتبرير ذلك من وجهة نظر الدراسة أن هؤلاء النساء يكن فى العادة مرهقات إلى حد كبير من البكاء والعويل. وربما ذهب إلى تفسير آخر، فبالإضافة إلى كونهن متعبات فإنه من الضرورى والطبيعى أن يقوم بالعءىء الأخريات وليس أهل المتوفى، ففعل العءىء هنا فعل مواء يدفع إلى إعادة الاتصال بالمياة مرة أخرى، يحاول أن يعيد الاتصال ليس فقط بعالم الأحياء وإنما بعالم الموتى، حيث يؤكد هذا الفعل على نفى الموت. فتصوير المتوفى متكلماً - على سبيل المثال - إلى ذويه يضمن فى جوهره نفياً للموت ذاته أو إنكار له أو اعتباره غياباً ففسب.

مَدَامَ كَلَّنِي تَعَزِينِي .. يَامَهُ

مادام كلنى تعزىنى ..

لِيَهُ مَا قَلَّنِي البابَ وَحُشُونِي

تحاول هذه الدراسة أن تقدم مقارنة السيميوطيقية لخبرة الموت، وما يرتبط به من عادات وممارسات فى المجتمع المصرى، باعتبارها ظاهرة ثقافية تتشكل عبر مجموعة من الرموز والعلامات التى تشير إلى مجموعة من الدلالات الاجتماعية المختلفة. فالسيميوطيقا تسعى فى الأساس إلى تعريف العلامات التى يبعدها البشر، فالعلامة شئ ماضى مزدوج البنية، له جانب ماضى وآخر محوى.

بشراً تعيش مسوياً على هذه الأرض، لا مكان هذا للجنس أو اللون أو الدين، وإنما أنا ولئت كما يقول نيلهاردى شاربان «نحن فى النهاية واحد، وعلى كل، أنت وأنا، معاً نعانى ومعاً نعيش، وإلى الأءىء سوف يبعث كل منا الآخر» نحن إذن فى حاجة إلى الآخرين لكى نحيا.

وقيل أن نسلم أشرعنا لشواطئ هذه للدراسة علينا أولاً أن نتساءل: ترى هل تكون الحياة ممكنة بدون الموت؟

ولذا أن نتخيل ذلك، عندئذ تصبح الحياة بلا حدود بلا تجرية، فالحصول مفتوح إلى ما لا نهاية.. ليست هناك أى مخاطر فى الحياة، وإن يكن هناك ما هو معرض للتضايء.. لن يكن هناك أمل وترقب وخوف على شئ، فنحن لو عشنا بلا موت سنجرب كل شئ، وسنفقد كل شئ فى الوقت نفسه، فالإنسان يتشكل فقط من الفاجعة والحزن، والألم والمعاناة، والأمل والرجاء. فالحياة لا يمكن أن تستمر بدون الموت، إنها بعض معجزات الموت يحتوينا كى يعطى أحياتنا معانيها وعمقها.

كتاب الموت / الحياة

هناك فى وسط الدلتا، وبالتحديد بمحافظة كفر الشيخ، تقع قرية الخاءمية - موضع الدراسة - والتى تتشابه مع كثير من القرى المصرية، لذا عنون هذا الفصل بـ «الموت فى قرية مصرية، حيث جاءت للقرية هنا نكرة لدلالة العموم، والتى تمتد لتشمل كل قرى مصر، وربما امتدت لتشمل كل قرى العالم التى تعيش ذبورية الموت.

يبدأ المؤلف هذا الجزء من الدراسة يرسم إيقاعات الموت، حيث وصف القرية التى سيطقت فعل الموت من خلالها ليشمل كل قرى مصر.

فالحظ السائد للبحر - كما تشير الدراسة - حتى بداية الثمانينيات هو الطوب اللبن المعروف فى كل قرى مصر. وقد تغير الوضع الآن قليلاً حيث زاد عدد البيوت المبنية بالطوب الأحمر، ورفع المقابر منذ بداية للقرية، كما يحكى المسنون، فى مكانها الذى مازالت تمتد إلى الآن فى الطرف الغربى من القرية تقريباً. وعندما يأتى الموت تتحول القرية إلى خلية من العمل وكأنها تحفل بهذا الزائر، تخرج النساء بالثياب السوداء والصرخات الحادة التى تطلقها النساء المحيطات بالمتوفى فى ساعة الوفاة، ولا يتنطق الصراخ والعويل طوال

إن السيمولوجيا حسب «فرديناند دوسوير» تبحث في حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية أي أن لها وظيفة اجتماعية .

يقول دوسوير «اللفة نظام علامات، يعبر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة» بأبجدية الصم - البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية وبالطقوس الرمزية..... إلخ.

(فقرية الفادية) هذا يمكن اعتبارها علامة سيميوطيقية لها أبعادها المختلفة التي تكتسب قيمتها من المكونات الدلالية المكونة لها، فالمقابر التي تقع منذ بداية القرية في الطرف الغربي وإلى جانبها المدارس، حيث تنعرج هذه العلامة السيميوطيقية مجموعة من الدلالات. فالقبر/ الموت هو أول معالم القرية لكل زائر لها؛ بل أول معالم الحياة، فقبل المجاورة الذي تشكل مع المدارس/ الحياة يجعل الموت في قلب الحياة، والشئ المميز لهذه المقابر أنها تتناهى أيضاً مع تقاليد العزن والتشاوم التي تصاحب أحداث الموت المؤلمة، حيث تم بناؤها من الطوب اللبن وكسيت بالجور، ولذا أن تخفي رمزية اللون الأبيض المتمثل في الجور، وما يكشف لنا من دلالات تتناقض مع مفهوم الموت، فالأبيض رمز التفاؤل والأمل والحياة.

من هنا توصلت هذه الدراسة بالنسج السيميوطيقي للولوج في أعماق تلك الطقوس والعادات للكشف عما بها من دلالات يمكن أن تضع حلا لهذا التناقض بين الحياة والموت. ويتبع هذا تحليل للمؤثر الفني من الكائنات/ العديد بالتركيز على دراسة الصور والمجازات التي تمثل بها هذه الكائنات، وذلك، كما تشير الدراسة، من أجل التعرف على الاستعارات المستخدمة في محاولة حل التعارض أو التناقض بين الموت والحياة .

من هنا جاءت شريحة هذه الطقوس المصاحبة للموت؛ فالعادات والممارسات المتصلة بالموت إنما تعالج أن تعبر هذا الشعور بالمجز الذي يسببه الموت، والشلل الاجتماعي الذي ينتج عنه، وعلى ذلك تبدو طقوس الموت وكأنها إجراءات ضرورية من أجل الحياة؛ لذا فقد ذهب دوركايم إلى أن «طقوس الدفن وكذلك الطقوس الأخرى تقوى للروابط الاجتماعية، وتدعم البنية الاجتماعية للجماعة باستدعاء مشاعر التجمع والتكافل الاجتماعي». أما «روبرت ميرز» فيرى أنه عند موت فرد ما فإن المجتمع يتبعثر نتيجة الصدمة، وأنه يجب أن يستعيد تدريجياً توازنه؛ لكي يكون قادراً على الاستمرار. وهذا إنما يتم فقط من خلال أداء طقوس

الدفن وخلال فترة الحداد، مما يتيح لهذا المجتمع أن يستعيد سلامته، وانتصاره على الموت.

إن تعدد الموت لا يمكن مراجعته إلا بأن نحمل تهديده بعدم الاتصال إلى مرتبة أعلى من الاتصال، وأياً كانت قوة الموت فإن استراتيجيتها أمامه أن نصنع بالحياة إلى موقع آخر، وأن نحاول بلوغ مرتبة من الإرادة أعلى لا يمكن لقوة الموت أن تنهركا.

لم يكن غريباً إذن أن يسيطر لمن الحب على نعم الموت الحزين، وكأنها إرادة المؤلف الذي ألقي بنا في عالم الموت والعزن والبكاء والفقد، ليفرجنا أكثر حياةً ربحاً لهذا العالم الذي كشف عن ذلك الآخر الذي يعيش بداخلي، يعيش من حولي؛ فنحن كما يقول أحمد مرسى لا نكون إلا بالآخرين، ونحن نعيش في هذا العالم فقط حينما نحبه، فالارتباط والحب والتعاطف هم أعظم تحديات الموت. ويقول وليم فوكنكر «لو خيروني بين الأم والعلم لاخترت الأم، وهكذا الشأن مع معظم الناس، فالحياة التي تخار من الآخرين أقرب إلى العلم ولعل هذا ما نذهب إليه دايونوسكاليا في كتابه عن الحب؛ حيث يتوقف عدد مسرحية «ديكتاتا» وبالتحديد عند أعظم مشاهدتها تأثيراً، ذلك المشهد الذي تمت فيه إسميلي الصغيرة، وتذهب إلى المقبرة، وتبصرها الملائكة أنها يمكنها أن تعود إلى الحياة ليوم واحد، فتختار أن تعود وتحبى ثانية عيد ميلادها الداني عشر فتهبط السلام في رداء عيد ميلادها سعيدة جداً لأنها فتاة عيد الميلاد. ولكن أمها مشغولة جداً في عمل الكعكة لها فلا تطلع إليها. أما أبوها فيدخل وهو مشغول بأوراقه المالية، أما أخوها فهو في عالمه الخاص، ولا يكلف نفسه أن ينظر إليها.

وأخيراً؛ تنتهي إميلي إلى الوقوف في منتصف المسرح وحيدة في رداء عيد ميلادها الصغير وهي تقول:

.. من فضلك يا أي شخص..... انظر إليّ..

وتذهب إلى أمها مرة أخرى، وتقول:

.. ماما، من فضلك، مجرد دقيقة واحدة، انظري إليّ..

ولكن لا يباهي بها أحد، فتلتفت إلى أعلى محقة تبصرها نحو السماء وتقول: خذوني بعيداً لقد نسيت كم كان سعيًا أن تكون إنساناً . هذا ما قالته إميلي الصغيرة عندما عادت للحياة مرة ثانية، فوجدت استحالة الحياة بدون هذا النسيج العلائقي مع الآخرين. وهذا بالتحديد ما قالته هذه الدراسة عن طقوس

هو رمز الحزن ورمز الموت. يقولون «طلعنا بسواد الوجه، ويدل على العمر والضعف». ولا يبعد القرآن عند هذا الإطار فيشير به إلى سوء العاقبة، يقول تعالى: «فأما الذين أسودت وجوههم أكفرتهم....» ولم تتركنا فرشاة الفنان هكذا بلا أمل فتحركت لتغلي باقي أجزاء الصورة ليتداخل اللون الأصفر مع اللون الأسود، حتى تقاسما الصورة، وكأنه يريد الإشارة إلى الحياة؛ فالحياة مستمرة رغم الموت رغم السواد، فما زال الأمل قائماً. ويبدأ ذلك في جدل اللونين معاً ولكن الإنسان الشعبي يرمز باللون الأصفر إلى لون المرض، يقولون عن المريض «وجهه أسفر»، وهنا جاءت دقة اختيار هذا اللون بالتحديد. حيث لم يكن الأخضر الذي هو لون الحياة، وإنما الأصفر الذي يدل على الذبول والضعف؛ أليس طبيعياً أن تكون الحياة وقت حدوث الموت لأهالي المتوفي بها بعض الذبول والضعف من جراء تلك التجربة الرهيبة (تجربة الموت) إنها حالة عارضة سرعان ما تتغير بمرور الوقت، فتتحرك تلك الحياة الضعيفة إلى ما كانت عليه من قبل. ولنا أن نبرر جلوس هؤلاء النسوة بشكل غير مستقيم، وكأنه أيضاً إشارة إلى ذاتية بكاء كل امرأة؛ فرغم جلوسهن معاً لأن هذا التعرّيج وعدم الاستقامة في الجلوس يوحي باستقلالية كل واحدة منهن في فعل البكاء، وربما أيضاً فعل الجلوس، وهكذا لعبت فرشاة الفنان على دسوقي في إبراز ما أراده المؤلف، وربما ما أراده الموت نفسه، إنه الحب إذن رسالة الموت الأخيرة قبل رحيله، وها هو فعل القراءة ينتهي ولا تنتهي تجربة الموت/ الحياة. وربما أزعج أن فعل القراءة هذا لا يمكن له أن ينتهي، حتى بعد الوصول إلى صفحات الكتاب الأخيرة. فالكاتب، كتاب الحياة، لا ينتهي.

وقد قيمة هذا الكتاب أنه حمل أوجه، تماماً مثل الحكايات الشعبية، التي لا يمكننا أن نزع بأن فعل القراءة لها قد انتهى، فالموت الذي يفرض في أعماق الحياة ويحيط بها من كل جانب يفتح مجالات القراءة لهذا الكتاب. إشارة أخيرة بكى الدكتور أحمد مرسى في أثناء جمع مادة الدراسة، ويكتب أنا أثناء قراءتها وأثناء كتابة هذه الورقة، لأننى عشت طقوس الموت بكل جزئياتها منذ شهر؛ وذلك عندما مات أبى - رحمه الله، ولا أدري أكان فعل البكاء هنا على نفسى كما أشارت الدراسة أم على ماذا؟.

الموت، التي كشفت عن مدى احتياجنا لهذا التقارب، فالبعد موت، والكراهة موت، والإرهاق موت.. هكذا يضع د. أحمد مرسى بهذه الدراسة الموت في عمق الحياة.. في قلبها.. من أجل الوصول بالإنسان إلى حياة أخرى قوامها الحب والاتصال والخير لكل أفراد هذا العالم، ليس للعالم المصري فحسب، ولا العربي.. وإنما كل أفراد العالم.

العنوان وسيميوطيقا الحياة

كان لزماً علينا قبل الخروج من تجربة الموت أن نقف وقفة قصيرة على عنوان الكتاب، والذي يجرّ مجموعة هائلة من الدلالات على المستويين اللغوي والفني، فإذا حاولنا أن ننظر إليه من وجهة المنهج السيميولوجي (منهج الكتاب في التعامل مع سموس العديد) سنجد إنها أولته اهتماماً كبيراً باعتباره المفتاح الأساسي للولوج إلى أغوار النص، فتعديده يساهم في فهم النص وتفسيره.

فبإتارى يرى أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية، يقول بارت يحدو اللباس، السيارة، الإمامة، الموسيقى، الأثاث..... أشياء متنافرة جداً ما الذى يمكن أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل كونها جميعاً، أدلة، فعدنا أرى هذه الأشياء أمامى أخصمتها دون رعى لقراءة سيميولوجية فالسائرة تطلنى على الوضع الاجتماعى لصاحبها، وهكذا...

من هنا يمكننا أن نزع بأن عنوان هذه الدراسة، بما يحمل من دلالات مختلفة، يحثر الرسالة الحقيقية التي تريد هذه الدراسة أن تطلعها.

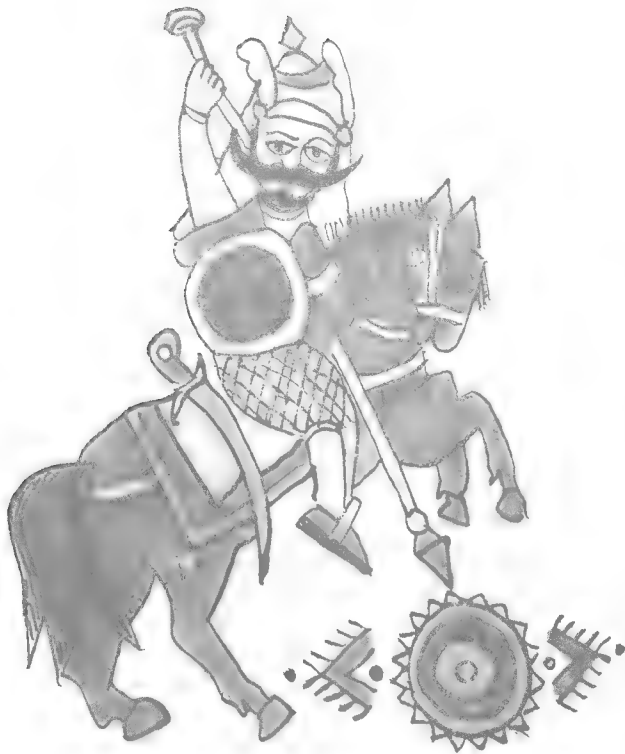
فعلوان الدراسة «كل بيكى على حاله» وهذا العنوان صيغ من المثل الشعبى، «المعدة تضر وكل واحد بيكى على حاله». فالعنوان هنا يحمل مفارقة غريبة، فالبكاء والعويل وحتى الثياب السوداء ليست من أجل المتوفى، وإنما من أجل من يقوم بها. فالحقيقة أننا نبكى على أنفسنا، نبكى موتنا نحن، وحدتنا نحن، فالوحدة هنا تدفعنا لبكاء، والتي أحدثها فعل الموت، وها هى فرشاة الفنان على دسوقي تمنع لمساتها الميقردة لتكتمل الصورة العذبة عن الموت.

فأسفل العنوان مباشرة تبرز النسوة اللاتى انتشن بالمواد وهن يجلسن بجوار بعضهن البعض فى شكل غير مستقيم يميل إلى التعرّيج، وقد ضمنهن جميعاً ذلك الإطار الأسود، الذى هو لون الموت تماماً، مثل: الثياب السوداء - فرمزية اللون الأسود

- (١) كل بيكنى على حاله «دراسة فى العبيد»، أ. د. أحمد على موسى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٩، القاهرة.
- (٢) الموت والرجود، جيمس ب. كاريس، ت: بدر الدين، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ١٩٩٨، القاهرة.
- (٣) قلق الموت، تأليف: د. أحمد محمد عبدالخالق، عالم المعرفة، عدد ١١١، ط١، ١٩٨٧.



مقتطفان من لوحين مختلفين لغنان
شعبي مطبوعتين بالحجر (اللون
الأسود فقط وباقى الألوان مضافة
باليد)، منشورتين «على ذمة محمد
محمد أبو طالب، بالأرب الأحمر»
بالقاهرة وغير مؤرختين. مقتنيات
المتحف الإثنولوجى، بالجمعية
الجغرافية المصرى. القاهرة.



مقتطف من إحدى لوحات الرسم
تمت الزجاج للفنان الشعبي أحمد
حسن السيد من مدينة شبين
الخياط، بمحافظة القليوبية بمصر.
من مقتنيات سعد كامل، القاهرة.



الفنون الشعبية في إبداعات .. عصمت داوشتاشي التشكيلية

محمد فتحى السنوسى

الفنان الصادق هو دائماً ذاكرة وطنه ... وهذا الفنان عاشق لبلده حتى النخاع،
محب لأهله حتى الثمالة .. وأعماله الإبداعية هي دائماً مرآة صادقة، بصورة
واضحة وترجمة أمينة ترى فيها شعب مصر بترائه القومى، وقيمه الشرقية،
وعاداته ومعتقداته العربية الأصيلة.

ومن خلال هذه الإبداعات تستشعر - بصدق - كافة ملامح تراثنا وموروثنا
الشعبى العريق. فالإنسان والبيئة والحياة الشعبية والاجتماعية محاور أساسية في
إبداعاته التشكيلية، وتتجلى موهبة عصمت داوشتاشي العبقريّة من خلال البحث
والتقيب والغوص في أعماق تراثنا الشعبى، ومن ثم إعادة اكتشاف مفرداته
وعناصره، وصياغة وترتيب تلك العناصر في صيغ جمالية معاصرة، وبشكل متجدد
ومتنام. فهو يلجأ إلى حشد الكثير من هذه «الموتيفات الشعبية» داخل العمل الفنّى،
ولكن من خلال علاقات أكثر جمالاً، مع المحافظة على تناسق هذه المفردات داخل
العمل الفنّى.

كما تستشعر في لوحاته وأعماله الصرحية المجسمة وهج الألوان وحيويتها
ودفنها وجراعتها وعنفوانها وقوتها، إلى الدرجة التي تحس فيها أنك أمام فنان
شعبى تلقائى -.

ولعل أبلغ دليل على نبل حصه القومى، أنه أول من نادى بضرورة القيام بحملة
قومية لجمع التبرعات من المصريين لإعادة بناء أوبرا القاهرة الجديدة، وأيضاً
مكتبة الإسكندرية.

والفنان الأديب التشكيلي هو عصمت عبدالحليم، والمعروف باسم عصمت
داوشتاشي، وهو الاسم الذي يوقع به لوحاته منذ عام ١٩٧٠.

و «داوستاشى» هو لقب عائلته التى هاجرت إلى مصر
قائمة من جزيرة كريت عام ١٩٢٠ .. هو فنان يمتلك أكثر من
وسيلة للتعبير، فهو مصور ومثال وأديب، يكتب الشعر والرواية
والقصة القصيرة والمسنداريو، وهو أيضاً مصور فوتوغرافى
ومهندس ديكور ومخرج سينمائى وتليفزيونى.

وقد ولد الفنان عصمت عبدالعليم إبراهيم، الشهير بعصمت
داوستاشى بحى بحرى القديم بالإسكندرية فى ٧ مارس ١٩٤٣
(وولد فى ١٤ مارس ١٩٤٣ - كما يقول)!!

وتخرج فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية قسم النحت
عام ١٩٦٧ بتقدير امتياز.

ومنذ تخرجه أقام أكثر من خمسة وثلاثين معرضاً خاصاً
لأعماله أشهرها:

معرض «التحول» عام ١٩٦٩، «الكف» ١٩٧٤، «السهم»
١٩٧٥، «خروج المستجير دأدا» ١٩٧٧، «الأشياء للقدسية»
١٩٧٨، «ورق على ورق» ١٩٨٣، «الذروة» ١٩٨٤، «وتريات»
١٩٨٦، «صندوق للذئبة» ١٩٨٨، «معلقات» ١٩٩٠، «الأشلاء»
فى زمن بلا عقارب» ١٩٩١، «ديوان خيالات فنان قهرة» فى
إربيل ١٩٩٦، و «مزاج المدينة» ديسمبر ١٩٩٦/ يناير ١٩٩٧.

ويبدو كما هو واضح أن هذه المعارض تحمل أسماء
وعناوين ذات دلالات ورموز خاصة!!

وقد كون الفنان عصمت داوستاشى جماعة فنية عرفت
باسم «جماعة التحول»، ويقول عنها: كونتها عام ١٩٦٩ مع
الفنانين: ثروت البحر، عبدالسلام عيد، رأفت صبرى
وعبدالمعظم مطارح، وكنا شباباً طموحاً لم نتبلور بعد، وكانت
وجهة نظرى أن نظل مستقلين فى تجربتنا الفنية على أن
نكون سوياً فى مناقشة تجاربنا وفكرنا وأعمالنا، وفى إقامة
معارضنا بطبيعة مشاركتنا فى الحياة الفنية. وكانت فكرة
الفنول مسئلة من قصيدة شعرية كتبها ثروت البحر
وأخذناها شعاراً للجماعة مع اسمها «التحول»، ولعل تحول من
نهج إبداعى كامل استمر من جيل الرواد حتى جيلنا نحن
(الجيل الرابع) للتطلع إلى آفاق أوسع بصرياً وجمالياً بعد أن
مهدت الأرض أمامنا، وهذا ما حدث فعلاً بعد ثلاثين عاماً
تقريباً. الآن يقدم هذا الجيل الذى بدأ مع النكسة - ١٩٦٧ -
ريادة فى رؤية فنية جديدة لم يعرفها الجيل السابق لنا... ولكننا
جماعة لم نستمر، فقد سافرت للعمل فى ليبيا فتوقف النشاط
بعد أن أقبلنا المعرض الأول للجماعة، ثم معرضاً لعبدالمعظم
مطارح رحمه الله، ثم معرضاً لى... فالتجماعات والأنشطة
الجماعية ما زالت فى بلدنا تعتمد على شخص يستطيع

تحريكها والقيام بأبحاثها. وكانت «التحول» قد قامت فى ظل
جماعة التجريبيين التى لم تستمر هى الأخرى، ومنذ ذلك
الوقت لم نسمع عن أية جماعات مؤثرة فى حياتنا بعد أن
كانت الجماعات الفنية مهمة وثقيرة عند جيل الرواد والجيل
الثانى.

وشارك عصمت داوستاشى فى الكثير من المعارض
الدولية مثللاً لمصر كان آخرها فى بينالى ساو باولو بالبرازيل
عام ١٩٩٠ وبينالى هافانا ١٩٩١، وبينالى الإسكندرية لدول
حوض البحر المتوسط والتى عرضت فى معرض خاص
بمدينة نانت فى فرنسا فى مهرجان «المترهجون» عام ١٩٩٤.

كما قام بتصميم بوابة مصر فى ستاد مدينة بارى بإيطاليا
بمناسبة دورة الألعاب الرياضية لدول حوض البحر الأبيض
المتوسط فى يوليو ١٩٩٧.

كما شارك فى أكثر من ٢٢ معرضاً جماعياً فى مصر
والخارج، فى اليمن والعراق والكويت، وفى ألمانيا وقبرص
واليونان والسنكيك وموسكو وباريس، بالإضافة إلى جميع
معارض التصوير الضوئى ببلدى الكاميرا بأثينا الإسكندرية،
والذى يرأسه منذ عام ١٩٨٩ وأهمها:

معرض «الكاميرا بعين فنان تشكيلى» عام ١٩٨٨، «ملاح
مصرية» ١٩٨٩، «رشيد ٨٩» عام ١٩٨٩، «إيقاعات
سكندرية» «إسلاميات» «أبرحمن الضعفاء» «البحيرة ٩٠»
عام ١٩٩٠ «سيرة وأمة آمون» عام ١٩٩١، «الصالون السنوى
لدادى الكاميرا»، وملاح بحراوية، ١٩٩٧.

وقد درس الفنان عصمت داوستاشى بمعهد التليفزيون
العربى بالقاهرة وعين مخرجاً مساعداً عام ١٩٦٨، كما عمل
كمخرج فى التليفزيون اللبنى بمدينة بنغازى ورئيس قسم
الديكور من عام ١٩٦٩ وحتى عام ١٩٧٣.

ثم عين بوزارة الثقافة مشرفاً فنياً بمتحف محمود سعيد
بالإسكندرية عام ١٩٧٣، كما شغل منصب مدير قطاع
المعارض بوحدات المركز القومى للفنون التشكيلية
بالإسكندرية.

وهو يعد بحق فناناً شاملاً متنوعاً ومتعدد المواهب، فهو
يصدر ويشر سلسلة كتب باسم «كتالوج ٧٧» وهى معنية
بالإبداع الأسمى للفنانين التشكيليين.

وله الكثير من التجارب الأدبية مثل: «كلاميات» تجربة
شعرية عام ١٩٦٦، «الأشياء» سيناريو مسرحى وقصص
قصيرة عام ١٩٧٨، «الصمت» سيناريو مسرحى عام ١٩٨٢

معرض ديوان خيالات فنجان القهوة

١٩٩٦

١٢. لوحة (أبيض وأسود)



وأعمال داروستاشي تفيض قوة وثورة، وتحمل في داخلها الرفض والاحتجاج والتمرد على النمطية والشائع والمألوف، والتي تصدمك وترجك بعنف وتصيبك بالدهشة!!
ولعل ذلك هو سر تميزها وتفرداها.

ويعلل ذلك عصمت داروستاشي بقوله: «ماذمت عاجزاً عن إجراء حوار مع الجمهور فإنني يجب أن أسددهم بإلتجائي حتى يستيقظوا».

مظاهر الحقن الشعبي في أعمال داروستاشي

المتأمل لأعمال الفنان عصمت داروستاشي يرى بوضوح ارتباطه الوثيق بقرائن الحضاري والقومي، ويستطيع أن يقرأ بسهولة ثقافة داروستاشي التراثية - الثقافية مصر - من فروعية إلى قبطية إلى عربية، ومروراً بمختلف العصور الإسلامية كالفاطمية والأيوبية والملوكية والتركية، وحتى العصر الحديث، بشكل شديد الصراحة والصدق؛ ويظهر ذلك بوضوح في استخدامه للرسم والموتيفات والمفردات الشعبية المستخدمة في الممارسات الاعتقادية كالسحر والحسد، والجوانب الأسطورية والموروثات الغيبية كالتحامم والتعاويذ مثل الرسم والكف - خمسة وخمسة - أو للجمة والهلال والعروسة، والمثلث والسهم والحبان وغيرها.

وأيضاً قيامه بحشد مجموعة من العناصر والوحدات الزخرفية والهندسية والمعلمات الشرقية البسيطة التي يستخدمها الفنان الشعبي التلقائي، مع الاستعانة ببعض الخامات السهلة والمخلفات المجدسة في لوحاته كقطع الأخشاب والجلود والنجاس والحديد والزجاج الملون والمرايا، والسلال والأواني القديمة والساعات والأحذية وقطع القماش والملابس البالية والقبعات لخلق عمل فني مركب. وأيضاً استخدام أعمال الحفر البارز والغائر على الخشب كالأرابيسك والمفرجات، وبعض الزخارف التي تتخلل بها عريبات الأطلعة الشعبية والشكجية وسندوق العروس، وتوظيفها داخل العمل الفني بأسلوب اللصق «الكولاج» لتحمل كما في الفن الشعبي قِماً ذات جانب جمالي وآخر لغوي.

وماذا يشكل الفن الشعبي لداروستاشي؟

يقول: الفن الشعبي هو حياتي، لأنني أعتبر نفسي فناناً شعبياً، ومن حسن حظي أنني حضرت آخر ملامح الفن الشعبي في مصر قبل «عصر البلاستيك»، كذلك تعرفت على عمالة الفن الشعبي مثل عفت ناجي وسعد الخادم، بل إلى وريلهم الوحيد في أعماله وفي أفكارهم.

أشكال هندسية، قصص قصيرة عام ١٩٨٧، وأصدر دراسة تاريخية عن بيئات الإسكندرية خلال الفترة من عام ١٩٥٥ وحتى عام ١٩٩٤، ركتاًياً تكتارياً بعنوان عالم داروستاشي - الفن والحياة - جمع فيه كافة المقالات والدراسات التي كتبت عنه خلال ربع قرن، وصدر له أيضاً كتاب «احتفالات الروح» عن الفنان سعيد العدوي ضمن سلسلة نقوش التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٦، وكتاب تذكاري بمناسبة الذكرى المئوية للفنان محمود سعيد عام ١٩٩٧.

وشارك في إصدار الكثير من المطبوعات والمجلات الثقافية، وصمم العديد من الأظلة للمطبوعات المصرية.

كما يكتب السيناريو ويقدم بإخراج أفلام فيديو قصيرة عن الفنانين والفن المصري المعاصر. كما أنه عضو مؤسس بقناة الفنانين التشكيليين، وعضو بكل من أتيليه الإسكندرية والقاهرة والجمعية المصرية للتصوير الفوتوغرافي، والجمعية العربية لنقاد الفن التشكيلي، ومجلس إدارة الجمعية المصرية لأصدقاء المتاحف والتي يرأسها الدكتور ثروت حكاشة، وهيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية، ونقابة للتصفيين، ورئيس نادي الكاميرا بأيتيليه الإسكندرية.

وقد حصل عصمت داروستاشي على الكثير من الجوائز، وكانت أول جائزة حصل عليها عام ١٩٦٢ في معرض أئداد طلاب الإسكندرية قبل التحاقه بكلية الفنون الجميلة عن لوحة زيتية بعنوان «في انتظار الفرج»، كما حصل على جائزة سفشار في التحت من المركز القومي للفنون، وجائزة بيكاسو وميرور من المركز الثقافي الأسباني، وجائزة راديو فرنسا الدولي بباريس عن تصميم إعلان «إفريقيا ٨٨»، وجائزة للتصوير الزيتي في مسابقة الليل من المركز القومي للفنون، وجائزة مسابقة كوداك العالمية في التصوير الفوتوغرافي عام ١٩٨٧.

وله مقتنيات في الكثير من المتاحف أهمها: متحف للفن للحديث بالقاهرة، ومتحف كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ومتحف كلية الفنون الجميلة بالمينا، ومتحف صدام للفنون ببغداد بالعراق، وبلدية دوسلدورف بألمانيا.

وله أيضاً مقتنيات خاصة في ليبيا والسعودية والكويت والعراق والسودان وإبذان واليونان وإيطاليا وفرنسا وألمانيا، وهي البلاد التي سافر إليها في رحلات فنية.

كما شارك في العديد من المؤتمرات، وقدم العديد من المحاضرات الفنية في مصر والخارج.

الفن الشعبي هو ذاكرة الحضارات، والقضاء عليه تحت أية مسميات (ثرة/ تغيير اجتماعي/ تطور حضاري) هو قضاء على تراثنا الحضاري والقيومي والذي كان الفنان الشعبي دائماً يستوعبه ويهضمه ويمثله ويفرزه ويوصله إلى المراحل التالية.. من أجل ذلك وجدت نفسي في بدايات نصحي ونتيجة لعشقي للفنون الشعبية أنهج نهج الفنان الشعبي تماماً، ويتضمن ذلك في الرغبة في تلوين وتزيين كل ما يحيط بي لإضفاء البهجة على كل ما يحيط بحياتنا، وكذلك في التعبير الساخر الضاحك من مشاكلنا من خلال الإفادة من النفايات والمخلفات التي حولنا وتحويلها إلى أشياء متسقة جميلة ومعظم أعمالنا تؤكد ذلك.

كما نجد في أعمال داروستاشي الفنية استخدامه لبعض العناصر المهمة والمخلفات وخاصة «الساعات القديمة»، فهل للزمن دلالة خاصة في أعمال عصمت داروستاشي؟

يجيب: الزمن عددي مختلف، بمعنى أنني دائماً رفض للزمن الراهن ومجذب للأيام الماضية.

كم كنت أمني أن أعيش في العصر للفرعوني أو الفاطمي أو المملوكي، أو فنان في ورشة إبداعية في عصور ماضية، أما الزمن الراهن فهو زمن إعلاني واستعراضى أكثر منه زمن إبداع حقيقي.. من أجل ذلك فإن جميع أعمال معرضي الأخير - مزاج المدينة - لم أقمها، لأنه في اعتقادي أنه لم يعد مهم من هو وراءها بقدر ماذا تقدمه وتعب عنه هذه الأعمال!!

يقولون إن أعمالك تنتمي إلى اتجاهات فنية مختلفة؟

يورد: لم أقف حتى الآن لأقيم أعمالاً.. وهذا هو دور النقد، ومن الصعب أن أكون ناقدًا لذاتي حتى ولو كنت أصلاً ناقدًا، ولكني أعتقد أن أعمالنا تنجس اتجاهًا فنيًا واحدًا هو اتجاه تعبيرى مطلق من رؤية تراثية.

وهنا أنصح شبابنا بضرورة الاهتمام بتراثنا القومي وليس بتراث الغرب، ونطمح الأساسيات مع المحافظة على هويتهم القومية.. ومن المعارض التي يتجلى فيها ارتباط الفن التشكيلي للفنون الشعبية معرض «مزاج المدينة»، والذي أقام داروستاشي حوله أربعة معارض بالقاهرة وهو المشروع الفني الذي حصل من أجله على منحة تفرغ من الدولة ومزاج المدينة كما يقول داروستاشي: رؤية تشكيلية مستوحاة بشكل أساسي من عالم التهوؤ والشيشة.. هذا العالم الذي بدأ يسود حياتنا من جديد على نطاق واسع، مشيرًا بقوة إلى متغيرات اجتماعية سلبية وتدهور حياتي ومزاجي يؤثر على الجميع.

نعم الفن رؤية جمالية وخطاب إنساني ولغة تشكيلية بلغة، ورغم عزله عن المجتمع فهو في النهاية معبر عنه لإيجاد ارتباط بحياة الناس.

ويسمى داروستاشي دائماً لخلق لتساوق بين الإبداع الفني والحياة الاعتيادية بلغة جمالية مستمدة من التراث الحضاري والشعبي مطلقاً من الحالة المزاجية المهيمنة على واقعا الراهن بكل متناقضاته التي تترك آثارها، سلباً وإيجاباً، على كل المبدعين.

وهذا المعرض - مزاج المدينة - قام داروستاشي بتنفيذ معظم أعماله المركبة والجسم من مخلفات إحدى أشهر مقاهي الإسكندرية، وهي مقهى خفاجي بحي الورداني، والذي كان ملئاً ثقافياً رفيع المستوى في الستينيات، استخدم فيه الفنان عناصر مادية مجسمة مثل الشيشة والمقاعد القديمة ووحدات الدوميز والفناجين والأكواب والصواني وغيرها.

كما قام الفنان عصمت داروستاشي بعمل جولة فنية لهذا المعرض في عدة مدن بمصر، وأيضاً قام بمغامرة فنية فريدة وهي نقل هذا المعرض إلى المقهى نفسه، وبذلك تنتقل الأعمال الفنية من قاعة العرض المحدودة إلى الأماكن الشعبية الأكثر حيوية والنشاط بالجمahir.

كما أهدى المقهى مكتبة ثقافية تحمل اسمه تملأ على روائع الأدب والشعر والدراسات الفنية والتاريخية، وذلك مساهمة منه في إعادة الروح إلى ما كانت عليه هذا المقهى في الستينيات وقت أن حولها صاحبها المرحوم عبدالستار خفاجي إلى منتدى ثقافي فأنشأ مكتبة بالمقهى وفصولاً مجانية لسهر الأمانة وإقامة ندوات وأنشطة ثقافية.

والمعرض والمكتبة السهدة امتددي خفاجي للثقافي بالورداني بالإسكندرية من أعمال داروستاشي يأتي ضمن فاعليات مشروع تفرغه من وزارة الثقافة تحت عنوان «مزاج المدينة»، لرصد ظاهرة الانتشار السلبي للمقاهي وعالمها الخاص الذي يبهض المجتمع.

وداروستاشي هو أول فنان مصري يخرج بأعماله الفنية إلى مختلف التجمعات الجماهيرية كالمحافظات العامة والشوارع والمصانع والقرى والقرى، يؤكد أن الفن لا بد أن يكون أكثر للتحاماً بجماهير الشعب، فهو مجرد عنهم وذاب عنهم؛ وبالتالي لا بد أن يكون لهم، ولخلق لغة حوارية جديدة وإيجاد اتساق مع الناس ولتحقيق الارتباط بين الفنان ومجتمعه ركس جمود وعزلة الفن التشكيلي عن الجماهير. إن أعمال الفنان التشكيلي المبدع عصمت داروستاشي دائماً تغير الحوار والجدل الذي لا ينتهي!!

رؤى تشكيلية

مستوحاة من أثواب سيناء والشرق

«دراسة تطبيقية»

عواطف محمود سلطان

- التكليم بزخرفته وألوانه البديعة.
- صندوق العروس المنظف بالصباح وزخرفته المختلفة
الألوان والأحجام.
- منديل العريس الذى تشغله العروس لتحقيده للزوج فى
يوم الزفاف.
- المركوب أو البلغة وما بها من زخارف.
- التماثيل المطرزة من الخرز والخيريط الملونة لتجميل
رأس المرأة المقلعة، وما بها من زخارف دقيقة.
ولما كانت الشرقية هى المدخل الشرقى لمصر؛ حيث
عبرت هذا المدخل كثير من القوافل العربية الفاتحة والمهاجرة
من الجزيرة العربية وبلاد الشام، فضلاً عن غزاة مصر منذ
النبأية بمكائات مستقرًا للبعض ومغيرًا للبعض الآخر. وحقيقة
الأمر أن الفواصل بين المملكتين هى فواصل إدارية فقط؛ لأن
التجانس هو السمة الغالبة على التشكيل؛ وهو موضوع البحث.
وقد حاولت الباحثة استخراج بعض الوحدات الزخرفية
التي تزخر بها بعض الأثواب النسائية المطرزة بأصولها
النباتية أو الهندسية أو الحيوانية، ومحاولة استخدامها على

تكميز الشعوب على اختلاف مواقعها وثقافتها ونسوها
الاقتصادى والاجتماعى بسمات فنية تتبع منها وتعرف بها
على مر المصير. وكل شعب من شعوب الأرض له فنونه
الشعبية المتنوعة والتي تميزه عن الشعوب الأخرى. وما نحن
بصدده الآن هو الفن الشعبى المصرى.

وقد تتبعه عدد من الأساتذة الأفاضل منذ الأربعينيات
بحسب ضرورة جمع التراث الشعبى بكل فروعه وتخصصاته فكان
مركز الفنون الشعبية الذى أنشئ عام ١٩٥٧ لحفظ ما وصلت
إليه أيادهم من مقتنيات خرقًا من الاكتدار؛ وذلك لزحف
المدنية بسرعة، وانتشار الأجهزة الإعلامية المسموعة والمرئية
وتأثيرها السلبى على استمرار إبداع الفنان الشعبى بفسطاته
وتلقائته.

وقد كان لاختيار الباحثة لبعض أثواب محافظتى سيناء
والشرقية أسباباً عدة؛ فقد لاحظت انتشار للعناصر التشكيلية
والزخرفية الملونة، ووجود تفاعل بين الوحدات الزخرفية بين
المحافظتين؛ واستخدام الألوان بفسطية وإحساس شديدين.

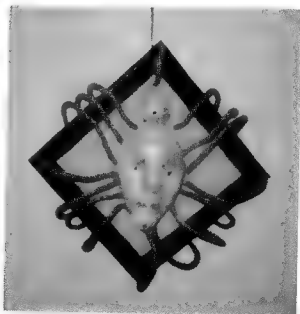
بالإضافة إلى انتشار العناصر التشكيلية والزخرفية الملونة
على معظم مشغولاتهم واستعمالاتهم اليومية مثل:

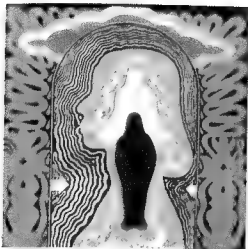


الفنان عصمت داوستانى

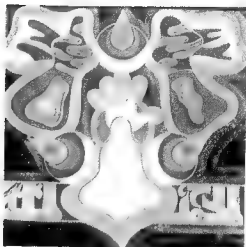


الفنون الشعبية في إبداعات ..
عصمت داوستانى
التشكيلية

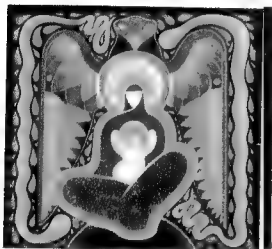




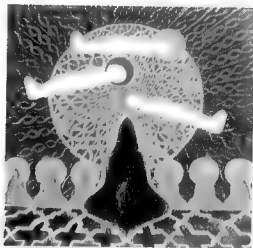
حلم



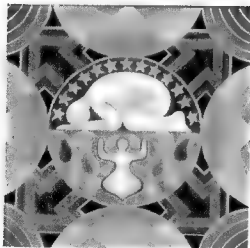
الحمد لله



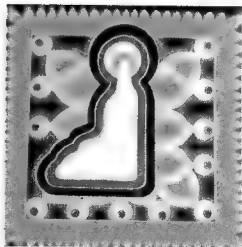
أمومة



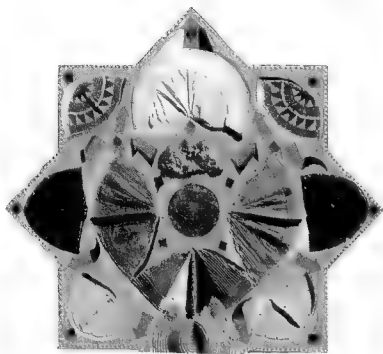
الشهداء



العبادة

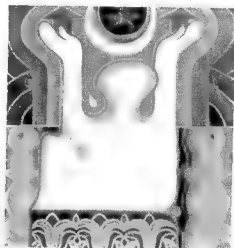
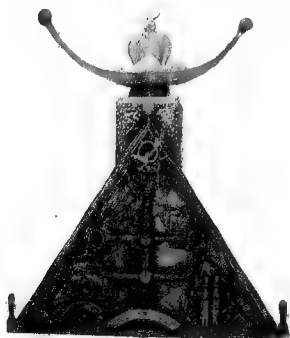
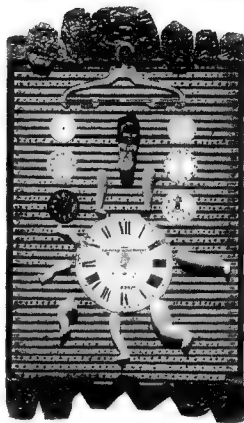


نصوف



نجمة القبعات

الأشلاء فى زمن بلا عقارب
(كوميديا من التشكيل المجسم لتساوير شعبية)



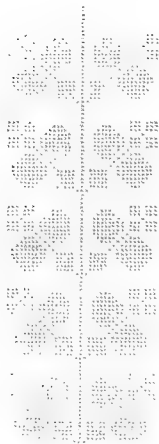
دعاء

رؤى تشكيلية

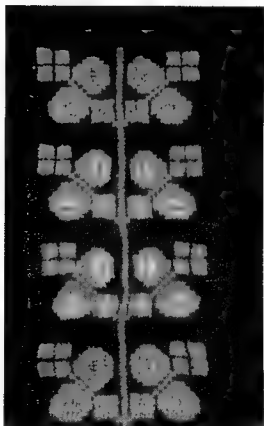
مستوحاة من أثواب سيناء والشرق

«دراسة تطبيقية»

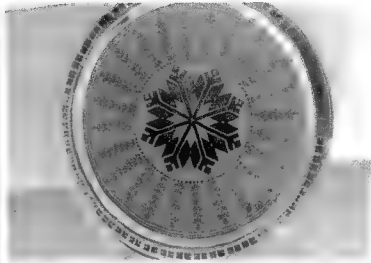
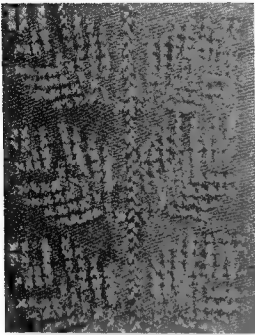
المحاولة الأولى



شكل (١)



شكل (٢)



المحاولة الثانية



شكل (١)



شكل (٣)

شكل (٢)



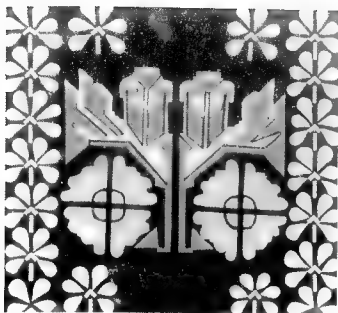
شكل (٢)



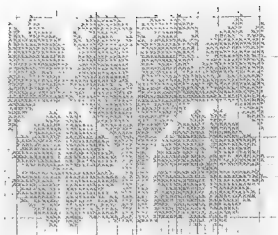
المحاولة الثالثة



شكل (١)



شكل (١)

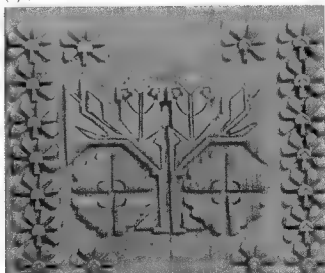


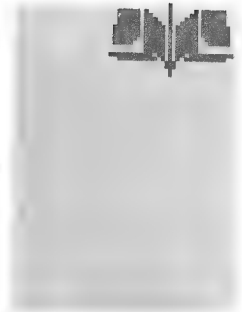
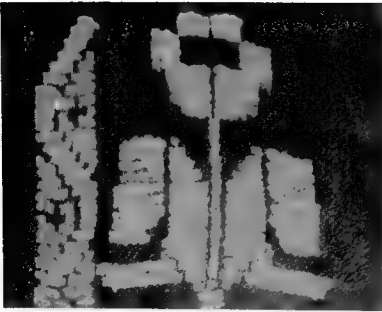
شكل (٢)

المحاولة الرابعة



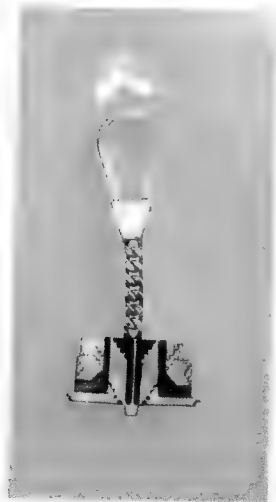
شكل (٣)



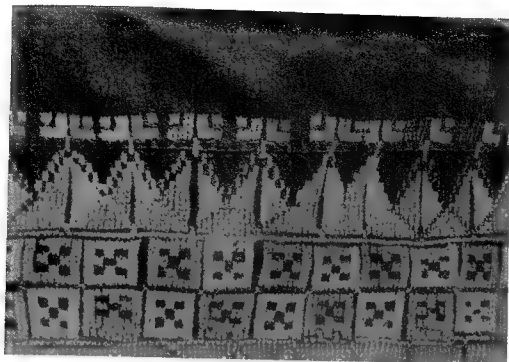


المحاولة الخامسة

شكل (٢)



شكل (١)



شكل (١)

المحاولة السادسة

شكل (٢)



٤ - وضعت وحدة زخرفية صغيرة الحجم على طرف الدائرة الكبيرة لتخرج الصينية النحاسية في شكلها النهائي كما في الشكل رقم (٣).

* تم تنفيذ الوحدات الزخرفية على صينية من النحاس علة متخصص في صناعة السادن.

المحاولة الثالثة

١ - في محاولة من الباحثة لتغيير الغامة المنفذ عليها التشكيل أخذت الوحدة الزخرفية السابقة المنفذة على الصينية النحاسية شكل رقم (١)، وقامت الباحثة بتكبير تلك الوحدة بواسطة الكمبيوتر على شكل شريط طويل متكرر الوحدات.

٢ - استعانت بصانع فخار طلبة منه تنفيذ تلك الوحدات على أصيص زرع. وتم التنفيذ كما هو في الشكل رقم (٢).

المحاولة الرابعة

يوجد على كسي الثوب السيناوي وحدة زخرفية (١) رأيت الباحثة أنها تصلح للتنفيذ على قطعة خشبية كوحدة متكاملة بها وحدات غائرة وأخرى بارزة (حفر على الخشب).

١ - استخرجت الباحثة هذه الوحدة على ورق مريعات شكل (٢)، ثم نقلت على كلك، وكبرت بواسطة الكمبيوتر للتنفيذ.

٢ - استعانت بنجار لتنفيذ تلك الوحدة على قطعة خشبية من الزان فخرجت كما في الشكل رقم (٣).

٣ - رأيت الباحثة أن هذه الوحدة الزخرفية يمكن إخراجها في شكل جديد ولاستخدام آخر هو الزينة؛ بوضعها على مكتبة، أو كمصاطات حائطية.

٤ - قام بتنفيذ تلك الوحدة الزخرفية صدفجي بطريقة الصدف المطبوع (صدف غير ملبني) ليخرج كما في الشكل.

المحاولة الخامسة

في محاولة لإيجاد تنوع أكثر؛ من حيث الغامة؛ ومن حيث التشكيل عمدت الباحثة إلى الآتي:

١ - استخرجت الوحدة الزخرفية التي رأيت أنها تصلح لوظيفة مختلفة، شكل رقم (١).

خدمات أخرى؛ بهدف الوصول إلى ابتكار أشكال تشكيلية جديدة تتلاءم مع روح النصر مع الحفاظ على الروح الشعبية التي ابتدعتها واحتزنتها قرونًا طويلة عبر الزمان يد الفنان الشعبي. وكل هذا بهدف خروج الوحدة الزخرفية الشعبية ونشرها؛ لتعريف المصريين بفقرتهم الشعبية الجميلة.

أولا

استخراج بعض الوحدات الشعبية (الموتيفات) من بعض الأثاث الموجودة بالمتحف الخاص بالمركز لمحافظة الشرقية وسينا.

ثانياً

استخدام الكمبيوتر لمحاولة وضع الوحدة الزخرفية في قالب جديد من رؤيتها؛ تغييرها أو تصغيرها أو تكرارها.

المحاولة الأولى

١ - تم استخراج الوحدة الزخرفية من الثوب (١) بالرسم على ورق مريعات بنفس المقاسات، شكل (١) صورة الوحدة الزخرفية.

٢ - نقل رسم الوحدة الزخرفية على ورق كلك بنفس المقاسات السابقة.

٣ - قامت الباحثة بوضع تشكيل جديد لتنفيذ الوحدة الزخرفية على صدفجي نسائي دون تغيير في شكل الوحدة.

٤ - تم التطريز بالخيط اللطيفة بنفس الألوان المستخدمة في الثوب الأصلي، شكل (٢).

المحاولة الثانية

١ - استخراج الوحدة الزخرفية من الثوب الأصلي شكل (١)، بنفس الخطوتين السابقتين في المحاولة الأولى، شكل (٢).

٢ - قامت الباحثة بإجراء عدة تجارب تشكيلية على الوحدة الزخرفية بوضعها في تشكيلات مختلفة؛ لرؤية أفضل شكل يمكن أن تعطيه تلك الوحدة من وجهة نظر الباحثة باستخدام الكمبيوتر. واستقر الرأي على أن تكون شكل دائرة كبيرة.

٣ - استخرجت وحدة صغيرة وكبرتها مستخدمة الكمبيوتر ووضعتها على شكل دائرة في ثمانى وحدات متكررة، شكل (٢).

لذلك استخرجت الباحثة الوحدة الزخرفية من أحد أبواب الشرقية شكل (١) وتناولتها كالخطوات السابقة.

١ - استعملت الباحثة المثلث فرسمت مثلثاً مفرغاً والآخر مظللاً في شكل قريب من نصف الدائرة، شكل (٢).

٢ - وضعت في المنتصف الوحدة الزخرفية الصغيرة في شكل رباعي، واستخدمت الوحدة نفسها أفقياً بمرصن التي شيرت.

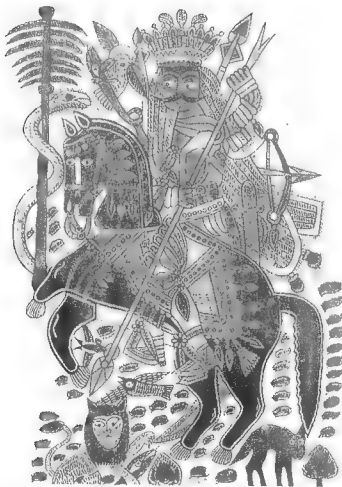
ملاحظة: لم ينفذ الصانع التصميم كاملاً.

* بالخطوات نفسها السابق ذكرها كما في الشكل.

٢ - استعانت الباحثة بأحد الصاغة لتنفيذ هذه الوحدة على ميدالية فضية، فخرجت كما في الشكل رقم (٢).

المحاولة السادسة

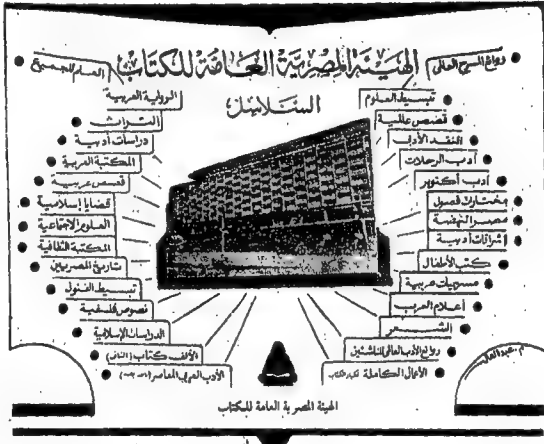
لأن التي شهيت قطعة ملابس يتكرر استخدامها بين الشباب، فقد فكرت الباحثة بأن تكون المحاولة خاصة بهم.



الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلكس جيبو ١٢٩٣٢ - القاهرة -
٧٧٥٠٠٠ : ت

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فإلى جانب مكتباتها العامة المعروفة بالكتب والمفتوحة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهي تلهم الكتاب بلوحس الأسفار مع العديد من السلاسل والمجلات



- وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلتي القاهرة وإبداع
- وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة

رئيس مجلس الإدارة
د. د. سمير سرخان

piece and other smaller pieces. The main one is repeated each time after another small piece.

Dr. Taimour Ahmed Yussef's "Harmony in Egyptian Folk Music" discusses the importance of tune in folk music. It explores different tunes connected with a number of social and religious occasions and other different beliefs.

Dr. Alaa Abdel Hadi's "Al Kurrag" traces the origin of Al Kurrag, its significance and historical dimensions. This phenomenon is sometimes related to theatre and sometimes to folklore, but its origin is Arabic.

Ibrahim Helmi's "Five Playrights on the Sirat of Al Zir Salim" is a study of five theatrical versions of Al Zir Salim.

Yussef Al Sharouni's "Relations Between Egypt and Oman in Omani Folklore" presents two Omani folk tales which denotes the good relations between the two countries.

Mohamed Abdel Wahid continues his representation of Tremren's *The Fables of Al Hawsa and their Habits*. Some tales of the book are provided with commentary and discussion.

Hassan Surour's "The Hadra of Ali Zein Al Abidin" is the last study in this issue. It is a descriptive study, provided with texts. This study differentiates between two types of Al Hadra. The first is traditional: the spiritual activities of the Sufis. The second and most significant according to Surour is a folkloric phenomenon.

Tawfiq Hana reviews *The Unity of Egyptian History* (Lebanon, 1972) by Mohamed Al Azab Moussa.

Mohamed Sayed Mohamed Abdel Tawab reviews *Everyone Laments His Fate* by Dr. Ahmed Ali Mursi. The book is a study of *Al Adid* (lamentation) in an Egyptian village.

Mohamed Fathi Al Sunusi writes on the plastic artist Ismat Dawistashi and his works.

Awatif Mahmoud Sultan presents plastic works inspired by dresses from Sinai and Al Sharqiya.

responsible for developing folk tales in Middle Ages. Wanderers, musicians, craftsmen, beggars, masons, crusader soldiers and others contributed to its development and diversity.

Ibrahim Kamil Ahmed's "Origin of the Tale: An Attempt to Recognize the Origin of Some Tales from *The Arabian Nights*. The study argues that the Orientalist D.B. MacDonald is true when he traces *The Arabian Nights* back to two origins: Arabian and Persian. MacDonald still argues that the core of the book is Indian. The study recognizes the Arabic origin of some tales, such as "The Merchant and the Demon".

Omar Othman Khidr introduces two folk tales from Nubia, and a summary of a Pharaoh tale which denotes the influence of the old on the present.

Ra'fat Al Duwairi translates an Indian folk tale from its English version, chosen and written by A. K. Ramanojan. It is a tale of a tale, when one listens to a tale, especially the epic of *Ramayana*.

Mustafa Sha'ban Gad's "The Protagonist's Friend in the Sirat of Antara Bn Shadad" is a study in the character of the protagonist's friend and the importance of friendship in folk tales.

Dr. Hala Abel Salam's "Our Colloquial Proverbs: their Significance and Translation" discusses the problems facing the translators of Arabic proverbs, providing some examples.

Dr. Shawqi Abdel Qawi Othman's "Ramadan Celebrations in Egypt During the Modern Age" is a field and historic study of Ramadan celebrations since the Ottomans. There are some changes in the phenomenon; some elements disappeared and others altered. The study tries to point out the causes of such changes.

Mamdouh Abdel Azim's "Arabic Traditions and Habits in Ramadan" discusses the actions related to Ramadan in a number of countries, members of Gulf Cooperation Council: Bahrain, Kuwait, Emirate and Saudi Arabia. The study points out the great similarity between those countries in celebrating Ramadan.

Dr. Mohamed Omran's "Gypsies Know the Rondo" is about a type of gypsy singing similar to the Rondo. This type is composed of a main

This Issue

Prof. Mohamed El Guhari begins this issue with his study "Preserving Folk Heritage: Futuristic Role of Folklore". He argues that many elements of folklore are gradually concealed under layers of acts of civilization, history and other factors related to time. The case is not the same in all countries; its intense differs from country to another, and even from region to another and from class to another in the same country. Preserving folk heritage should be a universal case, advocated by all countries and international and national entities. This study puts into question many controversial matters, such as what to be preserved, how to revive extinct elements and what about modernized elements? A Summarized account of the International Agreement for Preserving Folklore is provided with all modifications.

Dr. Walid Munir's "Reproducing Folklore in Modern Arabic Poetical Theatre" asserts the importance of folklore in recognizing the spirit of a certain society of nation. Folklore is produced and reproduced continually in different forms: poetry, novel and drama. The study concentrates on poetical theatre and the elements of folklore represented in it. It points out how theatre is benefited and how meaning is formed by the meeting of both genres.

Prof. Gharaa Mihanna's "Child Image in Oral and Written Folk Tales" begins with pointing out the importance of folk tales for children; a folk tale can widen their mental scope and express their feelings. The study discusses the nature of characters, the significance of the hero's name and his birth. It argues that all protagonists are seven types, giving an example of each. Mihanna also compares between the image of children in oral and written folk tales, arguing that oral tales are more suitable for children because they are more to life, expressive and affective.

Ahmed Farouq provides a translation of "European Folk Tale in Middle Ages" by Woeller Brothers. It argues that not only farmers were

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
Organization, Cairo.
No: 58-59, January-December, 1998

● **الاستثمار في البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٢٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٥٠٠ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات ، مصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحالة بريمية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للانداء ، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً .

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورئيس النيل • رملة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Founded and edited by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, in January 1965. and Supervised artistically by Mr. Abdel El-Salam Sherif

Chairman of GEBEO:
Dr. Samir Sarhan

Editor-in-chief:
Dr. Ahmed Ali- Morsi

Editorial Board:
Dr. Ahmed shams Eddin El-Hagag
Dr. Asead Nadim
Dr. Samha El-Kholy
Mr. Abdel-Hamid Hawass
Mr. Farouk Khourshid
Dr. Mohammed El-Gohari
Dr. Mohammed El-Naggar
Dr. Mostafa El-Razaz

Deputy Editor-in-chief:
Safwat Kamal

Managing Editor
Abdel-Aziz Refaat

Editorial Secretary:
Hassan Surour



AL - FUNŪN
AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

